

54489

54489

A József Attila Tudományegyetem
Könyvtára
Biblioteka

1971.12.24

ANALELE UNIVERSITĂȚII DIN TIMIȘOARA



SERIA
ȘTIINȚE FILOLOGICE



VIII
1970

ANALELE
UNIVERSITĂȚII
DIN
TIMIȘOARA

SERIA
ȘTIINȚE FILOLOGICE



VIII
1970

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil :

Prof. dr. VICTOR IANCU

Redactori responsabili adjuncți :

Conf. dr. ȘT. MUNTEANU și Prof. dr. E. TODORAN

MEMBRI :

Prof. Dr. N. APOSTOLESCU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice ; Prof. Dr. ȘTEFAN BINDER ; Conf. Dr. MARIN BUCA ; Conf. Dr. ALFRED HEINRICH ; Lector LUCIA JUCU-ATANASIU ; Lector SIMION MIOC ; Lector IONEL STAN ; Prof. Dr. Doc. EUGEN TANASE ; Prof. Dr. G. I. TOHANEANU

Secretari de redacție :

Lector IOSIF CHEIE, Lector D. CRAȘOVEANU și Lector CORNELIU NISTOR



Pentru a vă asigura primirea la timp a revistei reînnoitvă abonamentul în fiecare an. Abonamentele pentru străinătate se primesc la CARTIMEX, București, Căsuța poștală presă din întreprinderi și instituții.

Abonamentele pentru străinătate se primesc la CARTIMEX, București, Căsuța poștală 134—135 sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție al revistei *Analele Universității din Timișoara*.

Universitatea din Timișoara
Facultatea de filologie
Bulevardul Vasile Pârvan 4

ANALELE UNIVERSITĂȚII DIN TIMIȘOARA
SERIA ȘTIINȚE FILOLOGICE
VIII, 1970

SUMAR

ISTORIE LITERARĂ

EUGEN TODORAN, Conceptele gândirii poetice în opera lui Eminescu ..	9
SIMION MIOC, Colaborarea lui Ion Vinea la <i>Cronica</i> ..	27
TRAIAN LIVIU BIRAESCU, Timp și roman ..	41
MARCEL CORNIȘ-POP, Coordonate ontologice și morale în opera lui Hermann Melville ..	55
ALFRED HEINRICH, Figura visătorului în primele scrieri ale lui Dos- toievski ..	71
MARGARETA GYURCSIK, Personajul în structura pieselor lui Camus „Căligula” și „Le malentendu” ..	81
GALINA CERNICOVĂ, Particularități artistice ale romanului „Maestrul și Margareta” de Mihail Bulgakov ..	91
ECATERINA RADOSLAV, Comicul de situație în „Mizatropul” de Molière	103

LINGVISTICA

ILEANA OANCEA, Proza lui Mihai Eminescu. Observații lingvistice ..	117
DOINA DAVID, Limba literară în romanul <i>Arhanghelii</i> de I. Agârbiceanu (Lexicul) ..	123
ALEXANDRU METEA, Preocupări filologice în scrierile lui Eftimie Murgu ..	143
EUGENIA IEREMIA, Introduction à l'étude du champ lexical du verbe <i>aller</i> ..	153
MARIA ȚENCHEA, Fraza segmentată în franceza contemporană ..	175
F. KIRÁLY, Cu privire la stratificarea împrumuturilor maghiare în limba română ..	195

NOTE ȘI DISCUȚII

CORNELIU NISTOR, Romanul filozofic și spiritul Luminilor ..	205
RAMONA BOCA BORDEI, Mitul prometeic în viziunea lui A. Gide ..	210
PETRU IRIMESCU, Condiția artistului în nuvelistica lui André Maurois	216
EUGEN TANASE, Din nou despre subjonctiv ..	220
M. BUCA, Sinonimia și bogăția vocabularului ..	222
D. CRAȘOVEANU, Considerații asupra elementului predicativ suplimentar	225
RICHARD SIRBU, Cu privire la caracterul funcțional al intonației ..	230
MARIA KIRÁLY, Analiza structural-semantică a verbelor „dicendi” în limba rusă (Verbul <i>говорить</i>) ..	236
ADELA MIRA TANASE, Are „legătura” (liaison) din franceza modernă o valoare gramaticală? ..	240
RODICA POPEȘCU, Contribuții la studiul propoziției predicative în limba română ..	242

RECENZII

<i>Revue des Langues Romanes</i> (1965—1969) (Adela Mira Tănase și Eugen Tănase)	247
FAUST BRADESCO, <i>Le Monde étrange de Ionesco</i> , Paris, Promotion et Edition, 1967, 219 p. (Clio Mănescu)	253
<i>Trudy po znakovym sistemam</i> , IV, Tartu, 1969. (Ilie Gyurcsik)	255
YVES DUPLESSIS, <i>Le Surréalisme</i> , „Que sais-je?“, Presses Universitaires de France Paris, 1967, 128 p. (N. Corbeanu)	257
SIMEON POTTER, <i>Changing English</i> . London, Andre Deutsch, 1969, 192 p. (Mariana Popa)	260
W. A. BENNETT, <i>Aspects of Language and Language Teaching</i> , Cambridge, University Press, 1969, 175 p. (Hortensia Pârlog)	261

IN MEMORIAM

EUGEN TANASE, Jean Bourciez	265
ADELA MIRA TĂNASE, Charles Bruneau	266

CRONICA

<i>Revue des Langues Romanes</i> la 100 de ani de existență	267
Cărți și reviste primite în schimb cu <i>Analele Universității din Timișoara</i> , Seria științe filologice	269

AUT, Anul VIII, p. 1—275, Timișoara, 1970

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ ТИМИШОАРСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
СЕРИЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК
VIII, 1970 г.

СОДЕРЖАНИЕ

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

ЭУДЖЕН ТОДОРАН, Особенности поэтического мышления в творчестве Еминеску	9
СИМИОН МИОК, Сотрудничество Иоана Виня в журнале «Хроника»	27
ТРАЯН ЛИВИУ БИРЭЕСКУ, Время и роман	41
МАРЧЕЛ КОРНИШ-ПОП, Онтологические и этические координаты в творчестве Германна Мельвиля	55
АЛЬФРЕД ХЕЙНРИХ, Образ мечтателя в первых произведениях Достоевского	71
МАРГАРЕТА ДЬЮРЧИК, Персонаж в структуре пьес Камю «Калигула» и «Несогласие»	81
ГАЛИНА ЧЕРНИКОВА, О некоторых художественных особенностях романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»	91
ЭКАТЕРИНА РАДОСЛАВ, Ситуативное комическое в пьесе Мольера «Мизантроп»	103

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

ИЛЯНА ОАНЧА, Проза М. Эминеску. Лингвистические наблюдения	117
ДОЙНА ДАВИД, Литературный язык в романе И. Агырбичану «Архангелы»	123
АЛЕКСАНДРУ МЕТЯ, О некоторых филологических проблемах в произведениях Ефтимия Мургу	143
ЭУДЖЕНИЯ ЕРЕМИЯ, <i>Introduction à l'étude du champ lexical du verbe aller</i>	153
МАРИЯ ЦЕНКЯ, Сегментированная фраза в современном французском языке	175
Ф. КИРАЙ, К вопросу о стратификации венгерских заимствований в румынском языке	195

ЗАМЕТКИ И ДИСКУССИИ

КОРНЕЛИУ НИСТОР, Философский роман и дух просвещения . . .	205
РАМОНА БОКА БОРДЕИ, Прометеевский миф у А. Жида . . .	210
ПЕТРУ ИРИМЕСКУ, Проблема художника в новеллистике Андре Моруа . . .	216
ЭУДЖЕН ТЭНАСЕ, Еще раз о сослагательном наклонении . . .	220
М. БУКЭ, Синонимия и богатство словаря . . .	222
Д. КРАШОВЯНУ, Заметки о дополнительном предикативном элементе . . .	225
Р. СЫРБУ, К вопросу о функциональном характере интонации . .	230
МАРИЯ КИРАИ, Структурно-семантический анализ глаголов речи в русском языке (глагол <i>говорить</i>) . . .	236
АДЕЛА МИРА ТЭНАСЕ, Имеет ли «связь» (<i>liaison</i>) грамматическое значение в современном французском языке? . . .	240
РОДИКА ПОПЕСКУ, К вопросу о сказуемости предложения в румынском языке . . .	242

РЕЦЕНЗИИ

<i>Revue des Langues Romanes</i> (1965—1969) (Адела Мира Тэнасе и Эуджен Тэнасе) . . .	247
FAUST BRADESCO, <i>Le Monde entrangé de Ionesco</i> , Paris, Promotion et Edition, 1967, 219 p. (Клио Мэнеску) . . .	253
<i>Труды по знаковым системам</i> , IV, Тарту, 1969 г. (Илие Дьюрчик) . .	255
YVES DUPLESSIS, <i>Le Surréalisme</i> , „Que sais-je“? Presses Universitaires de France, Paris, 1967, 128 p. (Н. Корбяну) . . .	257
SIMEON POTTER, <i>Changing English</i> , London, Andre Deutsch, 1969, 192, p. (Марияна Пона) . . .	260
W. A. BENNETT, <i>Aspects of Language and Language Teaching</i> Cambridge, University Press, 1969, 175 p. (Гортензия Пырлог) . . .	261

ПАМЯТИ УЧЕНЫХ

ЭУДЖЕН ТЭНАСЕ, Жан Бурсье . . .	265
АДЕЛА МИРА ТЭНАСЕ, Шарль Брюно . . .	266

ХРОНИКА

<i>Revue des Langues Romanes</i> — сто лет . . .	267
Книги и журналы, полученные обменным фондом Ученых записок Тимишоарского университета. Серия Филологических наук . . .	269

ANNALES DE L'UNIVERSITÉ DE TIMIȘOARA
SÉRIE SCIENCES PHILOLOGIQUES
VIII, 1970

SOMMAIRE

HISTOIRE LITTÉRAIRE

EUGEN TODORAN, Les concepts de la pensée poétique dans l'oeuvre de M. Eminescu	9
SIMION MIOC, La collaboration de Ion Vinea à la revue <i>Cronica</i> ..	27
TRAIAN LIVIU BIRAESCU, Temps et roman	41
MARCEL CORNIȘ-POP, Coordonnées ontologiques et morales dans l'oeuvre de Hermann Melville	55
ALFRED HEINRICH, La figure du rêveur et le problème du fantastique dans les premières oeuvres de Dostoïevski	71
MARGARETA GYURCSIK, Le personnage dans la structure des pièces „Caligula“ et „Le Malentendu“ de Camus	81
CALINA CERNICOVA, Quelques particularités artistiques du roman <i>Le Maître et Marguerite</i> de Mihail Bulgakov	91
ECATERINA RADOSLAV, Le comique de situations dans le <i>Misanthrope</i> de Molière	103

LINGUISTIQUE

ILEANA OANCEA, La prose de M. Eminescu. Observations linguistiques	117
DOINA DAVID, Le langage littéraire dans le roman <i>Arhanghelii</i> (Les Archanges) de I. Agârbiceanu	123
AL. METEA, Préoccupations philologiques dans les écrits d'Eftimie Murgu	143
EUGENIA IEREMIA, Introduction à l'étude du champ lexical du verbe <i>aller</i>	153
MARIA ȚENCHEA, La phrase segmentée en français contemporain ..	175
F. KIRÁLY, Considérations sur la stratification des emprunts hongrois dans la langue romaine	195

NOTES ET DISCUSSIONS

CORNELIU NISTOR, Le roman philosophique et l'esprit des Lumières	205
RAMONA BOCA BORDEI, Le mythe de Prométhée dans la vision d'André Gide	210
PETRU IRIMESCU, La condition de l'artiste dans les nouvelles d'André Maurois	216
EUGEN TANASE, Nouvelles remarques sur le subjonctif	220
M. BUCA, La synonymie et la richesse du vocabulaire	222
D. CRAȘOVEANU, Considérations sur l'élément prédicatif supplémentaire	225
RICHARD SIRBU, Notes sur le caractère fonctionnel de l'intonation	230
MARIA KIRALY, L'analyse sémantique structurale des verbes „dicendi“ dans la langue russe (le verbe <i>говорить</i>)	236
ADELA MIRA TANASE, La liaison a-t-elle une valeur grammaticale dans le français moderne?	240
RODICA POPESCU, Contributions à l'étude de la proposition prédicative en roumain	242

COMPTES RENDUS

<i>Revue des Langues Romanes</i> (1965—1969) (Adela Mira Tănase, și Eugen Tănase)	247
FAUST BRADESCO, <i>Le Monde étrange de Ionesco</i> , Paris, Promotion et Edition, 1967, 219 p. (Clio Mănescu) — <i>Trudy po znakovym sistemam</i> , IV, Tartu, 1969, (Ilie Gyurcsik)	253
YVES DUPLESSIS, <i>Le Surréalisme</i> , „Que sais-je?“. Presses Universitaires de France, Paris, 1967, 128 p. (N. Corbeanu)	257
SIMEON POTTER, <i>Changing English</i> , London, Andre Deutsch, 1969, 192 p. (Mariana Popa)	260
W. A. BENNETT, <i>Aspects of Language and Language Teaching</i> , Cambridge University Press, 1969, 175 p. (Hortensia Pârlog)	261

IN MEMORIAM

EUGEN TANASE, Jean Bourciez	265
ADELA MIRA TANASE, Charles Bruneau	266

CRONIQUE

100 années d'existence de la <i>Revue des Langues Romanes</i>	267
Livres et revues reçus en échange des <i>Annales de l'Université de Timișoara</i> , Série Sciences philologiques	269

CONCEPTELE GINDIRII POETICE ÎN OPERA LUI EMINESCU

DE

EUGEN TODORAN

În peisajul literaturii române opera lui Eminescu este un munte căruia ochiul, deprins cu întinderea șesului prea puțin accidentat, îi măsoară înălțimea cu tresărire, mai întâi, și apoi cu uimire. Chiar criticii literari cu un ochi atent la cele mai mici mișcări în literatură noastră au constatat faptul, uneori cu dispreț pentru cei ce nu voiau să-l recunoască, sau nu l-au putut recunoaște mai demult. Iar marii poeți și-au făcut o cinste din a-i recunoaște lui singur forța unei adevărate istorii. Astfel T. Arghezi evocând odată pe Eminescu, marele său înaintaș în meșteșugul scrisului, spunea : „A vorbi despre poet este ca și cum ai striga într-o peșteră vastă. . . Nu poate să ajungă vorba până la el fără să-l supere tăcerea. Numai graiul coardelor ar putea să povestească pe harfă și să legene slava lui singuratică și delicată. În toate veciile vizitate de turismul filozofiei, el își are vecia lui deosebită, închisă. Trebuie vorbit pe șoptite. . . Muntele începe de jur împrejur și n-are poteci. . . Unde nu te poți urca, te uiți, și te mulțumești cu câteva imagini vapoaze. . . Dacă aș rivni să agăț de constelația lui Eminescu o lumină, ar fi o neînchipuită îndrăzneală. Constelația fuge mereu, se depărtează mereu : Cine ar putea s-o ajungă? . . . Cum s-ar putea reda portretul umbrei și al timpului neisprăvit? Câteva reflecții și atîta tot ce se poate aduna pe oglinda unei lentile. . .”¹

Elogiul lui Arghezi este descurajant pentru cei ce vor să urce muntele operei lui Eminescu pieptiș, pentru a ajunge pe vârful lui. Dar nu e mai puțin adevărat că muntele e plin de poteci, însemnate de temerarii exploratori, pentru că oricît de inaccesibil pare drumul, lumina înălțimilor rămîne mereu cuprinsă în jocul umbrelor ei, pe care exploratorii se silesc să o adune în lentila gîndului lor. Istoria și critica literară au ridicat o întreagă schelărie pentru escaladarea muntelui, și greu s-ar mai găsi în ea un urcuș cu totul nou. Încercarea nu rămîne însă cu totul zadarnică, fiind chiar încurajatoare pentru cei obișnuiți cu înălțimea muntelui, dacă ne gîndim la ceea ce T. Vianu spunea, vorbind despre poet: Cum s-a întîmplat cu toți marii poeți ai lumii, fondul concepției lui nu rămîne imobil, adîncimea poetică fiind inepuizabilă, de aceea opera lui călătorește în timp, trezind mereu un alt fel al interesului, prins de epocile succesive, cărora el le vorbește din timpul său².

¹ Eminescu, Ed. „Vremea“, 1943.

² T. Vianu, *Eminescu în timp* (în) *Studii de literatură română*, 1965, p. 332.

Pentru unghiul nostru de vedere în înțelegerea operei lui Eminescu, susținută de filozofia materialismului dialectic și istoric, fixarea condițiilor istorice face posibilă raportarea ei la timpul nostru, pentru ca, istoric privită, să i se descopere mesajul poetic, într-un nou interes pentru ea. Este punctul nodal, de unde se despart toate celelalte direcții ale interpretării, pentru a se întâlni din nou în el, după ocolirurile în jurul muntelui. Semnele vechi se vor recunoaște astfel cu toată claritatea, indicate în incursiunile criticii literare, dar pe aceleași drumuri se vor marca și semne noi, pentru avertizarea celor ce mereu încearcă, într-o formă sau alta, să măsoare înălțimea muntelui. Indicarea semnelor este, în ultimă analiză, o problemă de metodologie a istoriei literare, pe care trebuie să o lămurim înainte de a începe ascensiunea, atât cât necesitățile unui curs o impun, pentru explicarea operei lui Eminescu.

Plecăm de la constatarea că, dacă vorbim de *înțelegerea* unei opere poetice admitem totodată că există o *gândire poetică*, așa cum există o *gândire filozofică* sau o *gândire științifică*, și că în procesul de gândire poetică sînt exprimate anumite *idei poetice*, deosebite de *ideile filozofice* sau *ideile științifice*, deși toate sînt *idei gândite*. Și tocmai aceste delimitări sînt necesare, dacă vrem să pătrundem sensul operei poetice, acolo unde se construiește el într-un proces de gândire poetică așa cum îl recunoaștem și în poezia lui Eminescu.

La întrebarea: Ce înseamnă a gândi poetic? un răspuns putem reține de la început dintr-un studiu al lui Al. Philippide: „Gîndirea poetică nu este o creație de imagini. Imaginea poate să ilustreze o gîndire poetică, nu se confundă însă cu aceasta. Gîndirea poetică s-ar putea defini drept acea mișcare a minții care, trecînd peste orînduiala obișnuită a fenomenelor, găsește în lumea proprii și afinități sau deosebiri și contraste care ne uimesc și ne dau sentimentul frumosului”³ Răspunsul nu este însă decît o indicație, în distincția ce trebuie făcută pentru fixarea raportului dintre *idee* și *image* poetică.

Nu există gîndire fără imagine, pentru că nu există gîndire fără concept, concept fără imagine, susține E. Goblot⁴ de aceea o anumită „logică” este inclusă și în imaginile gîndirii poetice, alta însă decît cea dedusă din ideile gîndirii filozofice. Pentru prima dată filozoful italian G. B. Vico a folosit termenul de *logica poetică*, pentru a o distinge de *logica intelectului*, una corespunzînd *gîndirii mitice*, cealaltă *gîndirii raționale*, în presupunerea că *mitul* a fost prima formă a *poeziei*. Gîndirea poetică disprețuită de poetica clasică, într-o tradiție ce se revendică de la distincția făcută de Platon între cunoașterea *rațională* și *imitația sensibilă a adevărului*, va primi o legitimare gnoseologică pe măsură ce se va recunoaște că și poezia este un mod de *cunoaștere*, de vreme ce există nu numai un adevăr al *minții*, ci și unul al *inimii* sau al *sufletului*. Începutul acestei recunoașteri era implicat chiar în gnoseologia lui Platon, întrucît *ideea* depășește *logica* pentru a se întâlni cu *mitul*, în prelungirea investigației raționamentului dialectic, bazat pe intelect. De ce a recurs filozoful la mit? Unii comentatori susțin că mitul nu posedă pentru el o semnificație filozofică, ci este doar o viziune poetică; alții observă că filozoful a prezentat gîndirea sa într-o formă

³ Al. Philippide, *Eminescu și gîndirea poetică* (în) *Studii eminesciene*, 1965, p. 171.

⁴ Cf. *Traité de Logique*.

mitică în problemele esențiale, fără de care întreaga lui filozofie și-ar pierde semnificația ei ontologică. Din textele filozofului rezultă că mitul, ca și dialectica, este un mod de cunoaștere, un mod original de a gândi, apărînd ca intuiție a spiritului concentrat asupra lui însuși, intuiția exprimată în chip aluziv, purtătoare spre o realitate ideală dar nu rațional controlată, exactă totuși, pe măsură ce ea se întemeiază pe o înțelegere secretă între suflet și idee⁵. Nici dialectica lui Hegel nu e mai puțin deschisă spre un mod de gândire în care intelectul nu este suficient pentru a concepe existența în totalitatea ei. Din comentariile asupra conceptului la Hegel, reținem distincția pe care filozoful o făcea între intelect și rațiune. Cunoașterea intelectuală operează cu un concept abstract, care nu e decît o „reprezentare generală” ce transformă natura vie în „cavru al intelectului”; în timp ce rațiunea operează cu un concept sintetic și „concret”, care nu face abstracție de ceea ce e individual în lucruri, oglindind existența în gândire „fără să-i fie omorîte primăverile”. De aceea rațiunea apare ca o raționalizare a intuiției, avînd același obiectiv pe care îl atinge și intuiția artistului mare, deși rațiunea nu se confundă cu intuiția artistică. Aceeași structură dialectică este proprie și „ideii” hegeliene, care e conceptul cel mai „concret”, cel mai sintetic, căci dacă ideea ar fi abstractă, adică n-ar fi decît identitate ce nu include în sine diferența, ea n-ar fi decît esența sau ființa supremă despre care, propriu-zis, nu se poate spune nimic⁶.

În logica gîndirii poetice, așa cum a fost ea fundamentată în tradiția filozofică, o distincție se impune așadar între *idee* și *concept*, aceasta din urmă avînd sensul de abstractizare maximă a ideii, a ideii care, putînd apare într-o formă sensibilă, se apropie de *imagine*. Conceptul are o întrebuintare logică, răspunde unui proces de gîndire abstractă, aplicîndu-se ideii generale luată în ea însăși, spre deosebire de imagine, care este o reprezentare concretă a ideilor, aplicîndu-se cu precădere în gîndirea poetică.

În gîndirea abstractă și generală, însoțită în conștiință de imagini și de cuvinte, imaginea lucrurilor exprimă mai puțin decît conținutul total al gîndirii. Plecînd de la această constatare, filozoful francez E. Brehier precizează o formă specială de inteligență, numită de el „meditativă”, pentru care ideea este *la limita* gîndirii, ajungîndu-se la ea printr-o aprofundare treptată a imaginilor interpușe. Cu alte cuvinte, ideea este un scop și nu un mijloc, spre deosebire de inteligența pragmatică, pentru care ideile sînt mijloacele unui rezultat urmărit, ea ținînd seama cît mai puțin de imagini, ca de niște obstacole. Metoda alegorică este numai unul din procedeele folosite de gîndirea meditativă, dar procedeul nu se confundă cu al gîndirii poetice tocmai pentru că, așa cum filozoful arată, opera artistică are o dimensiune ideală ce depășește materia imaginilor din care ea este compusă: „Este o mare greșeală a psihologiei estetice de a crede că, în operele expresive ale unei idei, gîndirea artistului merge de la idee la imagine și, luînd ca temă ideea gîndită, se silește să-i caute o

⁵ J. M. P a i s s e, *Réminiscence et mythe platoniciens*, (în) *Les Etudes classiques*, janvier, 1969, p. 19—43.

⁶ D. D. R o ș c a, *Asupra conceptului la Hegel* (în) *Cercetări filozofice*, 1957, nr. 1.

imagine ;sau mai degrabă, operele care se nasc prin acest procedeu sînt alegorii, sau opere teziste, adesea reci și false”⁷

Ê. Bréhier dă o nouă interpretare mecanismului psihologic al metodei alegorizante. În considerarea raportului dintre imagine și idee, spune filozoful, se poate constata un sens dublu: există o mișcare a spiritului prin care gîndirea se exteriorizează în imagini, și unul invers, care pleacă de la imagini pentru a se ridica treptat la idee. În primul procedeu, al exteriorizării gîndirii în imagini, ideea face să țîșnească din ea însăși în conștiința imaginii care îi servește, pentru un moment, să ilumineze un anumit aspect al ei. Imaginea este astfel uneori schimbătoare, alteori ștearsă, uneori invadînd spontan conștiința, dar alteori, ca alegorie, rezultînd dintr-un efort al căutării, cîteodată atît de mare că legătura asemănării lipsește, neputîndu-se găsi înlănțuirea care o raportează la idee. În al doilea procedeu, al ridicării treptate de la imagine la idee, nu e vorba de o simplă schimbare a termenilor raportului. Imaginea fiind punctul de plecare al gîndirii, gîndirea generală nu mai este una prezentă în mod direct sau introdusă prin mijlocirea imaginii. Formula abstractă a spiritului este în acest caz următoarea : imaginile fiind date, le considerăm ca simbolizînd idei și apoi construim idei, pe care ele le simbolizează, refăcînd, în sens invers, procesul prin care ele au devenit simboluri. Procedul este dat în mecanismul gîndirii care pleacă de la imagine pentru a se ajunge la idee, favorizînd o formă a vieții interioare a spiritului sau jocul liber al ideilor, spre deosebire de metoda gîndirii obișnuite.⁸

Un astfel de joc liber al ideilor este propriu și gîndirii poetice, care pleacă și ea de la imagine, pentru a semnifica o idee. Dar aceasta nu înseamnă că imaginile ideii proprii artei sînt identice cu cele ale procedurii demonstrat de Ê. Bréhier, al trecerii treptate de la imagine la idee. Căci în artă imaginile—idei sînt doar limite provizorii pe care gîndirea își propune să le depășească, ele fiindu-și suficiente lor înseși — de aceea și rămîne opusă gustului artistic încercarea de a desprinde, într-o formă abstractă, „filozofia” unui artist : „Imaginile au valoare în ele însele, nu în ideile pe care le sugerează, și numai în interiorul acestor imagini, în modificarea pe care ideile le fac ca ele să le sufere mai mult sau mai puțin conștient, constă întreaga lor valoare expresivă”⁹.

Dar atunci o întrebare se ridică aici : Dacă imaginile-idei, proprii gîndirii artistice, nu sînt identice cu cele ale gîndirii meditative, în ce fel psihologia estetică fixează limita gîndirii care să le facă suficiente lor înseși, nu ca idei, în formă abstractă, ci prin ele însele? Opusă metodei *alegorizante*, care tinde să scoată din imagine ideea filozofică a artistului, este *simbolizarea*, care face din imagini doar simboluri succesive ale ideilor, expresii semnificative ale unor idei care în ele însele, ca idei ale gîndirii poetice, rămîn imagini, în aprofundarea treptată a ideilor, imaginea fiind un scop și nu un mijloc. Fiind vorba de o gîndire poetică, nu numai că imaginile nu sînt subordonate ideilor, ci ideile însele

⁷ Ê. Bréhier, *De l'image à l'idée* (în) *Études des philosophie moderne*, P.U.F., 1965, p. 161—169.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Id. ibid.*, p. 169.

sînt incluse în imagini, și de aceea se poate spune că în modificările aduse de ele ideilor, în interiorul lor, constă întreaga lor valoare expresivă.

Un alt studiu al lui É. Bréhier, despre originea imaginilor simbolice¹⁰ ne oferă cîteva explicații valabile pentru această înțelegere a imaginii. Este o prejudecată intelectualistă, dominantă încă în filozofia modernă, considerarea imaginii ca elementul esențial fluent și consistent al spiritului, iar conceptul ca partea stabilă și fixă. Căci în realitate, după cum există concepte fixe și solide, există deasemenea și concepte fluente, fragile, care se modifică, iar imaginea nu trebuie să fie neapărat inconsistentă și fluidă. Imaginea simbolică este de acest fel, răsturnînd valorile obișnuite atribuite conceptelor și imaginilor. „Imaginea simbolică nu este altceva decît elementul unui proces complex în care intră, alături de imagine, o idee; și în acest proces imaginea este elementul fix iar conceptul elementul variabil”. Acest caracter de permanență a imaginii simbolice revelează natura intimă și originea sa: Pentru că imaginea este permanentă și totodată pentru că gîndirea conceptuală se transformă, o imagine devine simbolică. Se consideră în general că imaginea simbolică este rezultatul unui proces de asociere prin analogie între o idee și o imagine, dar pentru că ideea poate să-și asocieze prin analogie un număr mare de imagini, cum se explică permanența relativă a imaginii? Admițînd că nu ideea este centrul din care se despart spre imagini multiple o infinitate de raze, ci că mai degrabă imaginea este un punct fix al gîndirii, este de presupus că imaginea este originar legată de idee și că „simbolismul este rezultatul nu al unei asocieri, ci al unei disocieri între idee și imagine. Disocierea este datorită unei mișcări independente a gîndirii care rupe lanțul imaginii iar simbolismul este un proces de reasociere, rezultatul unui efort pentru a reîntîlni din nou imaginea cu ideea”¹¹.

În gîndirea simbolică a omului arhaic realul existenței, încă neexplicat pe cale rațională, era privit ca și cum *generalul* existenței era *epuizat* într-un element *particular* al ei, devenit cu timpul obiect de cult religios, într-o mentalitate specifică gîndirii magice, fazei încă preștiințifice a cunoașterii. Pe măsură ce ideile privitoare la univers, concepute în planul abstracțiunii odată cu cunoașterea științifică a lumii, s-au desfăcut de învelișul gîndirii magice, *simbolul* realizează o sinteză a generalului cu particularul în așa fel că particularul nu cuprinde *întreaga* realitate a generalului, ci numai o *semnifică*.

Multă vreme formularea raportului dintre particular și general a păstrat haina reprezentărilor simbolice religioase, care au fost *miturile*, în reprezentările arhaice, devenite *metafore simbolice* odată cu constituirea spiritului științific, cînd tot mai mult gîndirea s-a eliberat de concretul expresiei, cum spunea Engels vorbind despre Pithagoras. Funcțiunea poetică a mitului a crescut cînd ideile despre univers au început a fi intenționat reprezentate într-o formă particulară, concretă, specifică încă fazei primitive a cunoașterii științifice, cînd raportul dintre particular și general a început a fi simțit ca un raport dialectic, chiar dacă formularea lui era îmbrăcată în haina vechilor reprezentări simbolice. Deci, cunoașterea științifică nu numai că face posibilă investirea gîndirii

¹⁰ *Origine des images symboliques* (în) op. cit., p. 170—184.

¹¹ *Id. ibid.*, p. 174.

simbolice vechi cu sensuri poetice, ci întreține o gândire poetică, prin anumite concepte proprii ei, cită vreme se păstrează în gândirea omului nu numai o modalitate științifică a cunoașterii lumii, ci și modalitatea artistică a reprezentării ei. Prin confruntarea gândirii simbolice arhaice cu spiritul științific reprezentarea *simbolică* a devenit tot mai mult *alegorie*, dar totodată alegoria a făcut posibilă transformarea imaginii în metaforă *simbolică*, pe măsură ce odată cu cunoașterea științifică a lumii, *ideile* sînt desfăcute de *imagini*, pentru a putea fi intenționat reasociate, într-un act liber de asociere, propriu reprezentării poetice, metaforei.

Problema raportului dintre imagine și idee, dacă este problema fundamentală a întregii filozofii, cum se vede la Platon, Descartes, Spinoza, Kant și întregul idealism postkantian, este în egală măsură și problema fundamentală a artei, înțelegea că metaforă a gândirii omului, pentru că mecanismul desfacerii imaginii de idee și reasocierea lor este tocmai procesul transformării *gîndirii* simbolice în *gîndire poetică*. Metafora este o expresie a unei abstracțiuni *gîndită* concret, în care imaginea este punctul fix al *gîndirii* poetice, în simbolismul ce rezultă din asocierea și disocierea între idei și imagine. Cînd din metaforă lipsește primul termen al comparației, limbajul devine simbolic, ideea pierzîndu-se în imagine.

Poezia a avut totdeauna de ales între *simbol* și *alegorie*, afirmînd cînd una cînd alta din valorile metaforei. Deosebirea dintre ele constă în aceea că simbolul, ca trecere de la concret la abstract, este doar un *semn* care indică abstracțiunea, iar alegoria, ca trecere de la abstract la concret, este un semn încărcat cu o *semnificație* ce ține de o anumită viziune asupra lumii, susținută de o meditație filozofică înainte de a i se găsi expresia poetică. De exemplu, cînd un poet vorbește de „noaptea” ochilor unei ființe, folosește o metaforă simbolică, termenul concret putînd sugera tot ceea ce în exprimarea sentimentelor se poate compara cu noaptea: „întunecime”, „adîncime”, „mister” etc. Și cînd același poet reconstituie din „adîncimea” și „misterul” privirii ființei iubite imaginea unui „demon”, neînțeles de muritorii de rînd, simbolul tinde să adîncească semnificația în direcția unei anumite filozofii asupra vieții, pe care *gîndirea* o poate exprima și prin metoda alegorizantă, cînd imaginea se pierde în idee, ca și cum ideea ar fi *dinainte* *gîndită* și *apoi* exprimată prin imagine.

Din cauza complexității ideii poetice, alegoria se constituie dintr-o înșirare de metafore ce par a exprima un conținut mai bogat decît simbolul, ca de exemplu în literatura romantică, deși metafora simbolică nu-și pierde niciodată semnificația poetică adîncă. Admițînd că imaginea simbolică nu este, cum se crede de obicei, imaginea unei idei, ci în planul *gîndirii* imaginative ea încearcă o reprezentare integrală a realului, de fapt ne *gîndim* la funcția unificatoare a imaginii în reprezentările vechilor mituri, după legi proprii, în reprezentările metaforei simbolice. Propriu acestor imagini este că ele mențin o *gîndire* vie, care produce semnificațiile ei fără să le suprapună ideilor. Despre metafora simbolică spune T. Vianu că posedă valoarea artistică cea mai înaltă, deoarece implică o complicație între o impresie dată și una rămasă vagă, cu neputință de formulat printr-un termen univoc și precis, pe care îl ghicim astfel în perspectivele nelimitate ale metaforei, fără să-l putem formula vreodată. „Meta-

fora simbolică sau infinită este, din această cauză, aceea care mijlocește lucrarea cea mai productivă a imaginației și aceea care produce, prin nedeterminarea ei sugestivă, starea poetică prin excelență¹².

„Poate niciodată înrudirea dintre filozofie și artă n-a fost în cultura modernă, mai puternic resimțită ca în romantism” observă T. Vianu într-un studiu despre filozofie și poezie. „Fervoarea platoniciană a fost unul din izvoarele din care s-au adăpat mai toți constructorii de sisteme metafizice în succesiunea lui Kant. Unitatea tuturor formelor de manifestare ale spiritului omenesc este una din afirmațiile fundamentale ale doctrinei romantice. Epocă de cultură și curent spiritual, înclinat mai mult către sinteză decât înspre analiză, pornit mai mult să descopere ceea ce unește lucrurile decât ceea ce le desparte, dornic mai degrabă să între sub noi legături decât să sporească numărul și felul libertăților sale, romantismul a trebuit să resimtă energic unitatea filozofiei cu arta, ca unele ce sînt deopotrivă chipuri de răsfrîngere ale absolutului”¹³ Să reținem deci că este vorba aici de o concepție metafizică în cultura modernă, după care absolutul își răsfrînge chipul deopotrivă în artă și filozofie, căci unitatea lumii apare ca un model absolut al lucrurilor, dincolo de formele lor particulare și nu existent în aceste forme, ca un principiu al schimbării lor în aceeași lume, cum și argumenta Fr. Schelling într-un dialog filozofic: „O operă de artă este frumoasă numai prin adevărul ei, căci nu cred că prin adevăr ai înțelege altceva mai puțin de seamă sau mai mic decât modelele inteligibile ale lucrurilor...” Este vorba aici de o unitate a filozofiei cu arta provenită din identitatea conținutului lor, alcătuit din modelele eterne ale lucrurilor, emanații directe ale absolutului. Aceasta mai întâi. Dar se deduce de aici și un alt fel de a înțelege raportul lor, recunoscut tot de Schelling în a sa *Filozofie a artei*: înțelegerea filozofiei ca un principiu dinamic-spiritual, care însuflețește poezia¹⁴.

Este direcția în care *filozofii* romantici au văzut rosturile *poeziei*, direcție întreținută de scepticismul lui Hegel privitor la viitorul artei. Hegelianismul era și el bazat pe mai vechea supoziție a lui G. B. Vico privitor la vîrstele artei, în raport cu acelea ale spiritului, dar el menține un mai vechi caracter filozofic al poeziei, constituit în domeniul așa-numitei „poezii filozofice”, cu un scop mai mult sau mai puțin didactic, cum era în antichitate poemul lui Lucrețiu, *De rerum natura*, sau în epoca modernă *Das Ideal und das Leben* a lui Schiller. Acestei poezii filozofice îi opune T. Vianu *reflecția filozofică* în poezie, prin distincția între comunicarea unei idei în poezie și înțelegerea ideii ca un resort al vieții emotive, în cazul cînd meditația filozofică se trezește în exprimarea sentimentului. Și am putea adăuga, în aceeași opoziție, din unghiul unei și mai moderne concepții despre poezie, identificarea ideii filozofice cu expresia poetică, într-o *reflecție poetică* de dimensiune *filozofică*, ideea sporind dimensiunea sentimentului într-o mai cuprinzătoare filozofie a poetului.

Poezii romantici, în baza aceleiași unități a filozofiei cu arta, au văzut rosturile poeziei în altă direcție, întreținută de idealismul poetic al lui Hölderlin, ca și de idealismul magic al lui Novalis: Arta este pentru poeți un „organ al

¹² *Problemele metaforei.*

¹³ T. V i a n u, *Filozofie și poezie*, 1943, p. 18.

¹⁴ *Ibid.*

Absolutului", ei încercînd să înlocuiască filozofia cu arta, ca una ce prin emoția estetică deschide calea pentru unirea cu Totul, după dictonul lui Hölderlin : „Un zeu este omul cînd visează, un cerșetor cînd meditează”. De aici și considerarea filozofiei ca o artă, după Novalis ea fiind „arta de a scoate prin gîndire, din adîncimile sufletului nostru, un sistem al lumii, o lume pur inteligibilă, lumea spiritelor”.

Examinînd particularitățile literaturii care s-a considerat sau a fost numită *romantică*, R. Wellek constată că există o unitate a romantismului european, identificată în „aceleași concepții despre poezie și despre acțiunea și natura *imaginației poetice*, aceeași concepție despre *natură* și despre raportul acesteia cu individul, și în esență, același stil poetic, cu un apel la *imagini, simbol și mit*”, sau mai precis, următoarele trei criterii ar fi deosebit de convingătoare, întrucît fiecare este esențial pentru unul din aspectele literaturii : *imaginația*, pentru viziunea despre poezie, *natura* pentru viziunea despre lume, și *simbolul și mitul* pentru stilul poetic¹⁵. După părerea lui R. Wellek literatura germană ar reprezenta în modul cel mai evident aceste trăsături romantice : viziunea despre poezie ca o cunoaștere a unei realități mai profunde, despre natură ca o unitate, ca un tot viu, despre poezie ca mit și simbol, dar este greu de admis că romantismul ar fi o creație a romanticilor germani, sau și mai mult, un stil pur german : romantismul este o mișcare generală în gîndirea și arta europeană. Deși nu se pot nega particularitățile specifice ale romantismului german, atitudinile fundamentale și procedeele sînt aceleași, în literatura romantică europeană : „Există o profundă coerență și o implicare reciprocă între conceptele romantice despre natură, imaginație, simbol. În afara simbolului și a mitului poetul ar fi lipsit de mijloacele care pătrund realitatea... și fără asemenea epistemologie care are încredere în forța creatoare a minții umane nu ar putea fi o natură vie și un simbolism autentic”¹⁶.

În literatura română Eminescu este poetul ce reprezintă exemplul cel mai evident al școlii romantice, după criteriile valabile pentru unitatea întregului romantism european, gîndirea lui poetică implicînd o epistemologie pentru a cărei exprimare limbajul devine un *sistem* de simboluri și imagini. Acest *sistem* așadar trebuie surprins în conceptele gîndirii poetice, care nu sînt conceptele unei gîndiri abstracte, ci ale uneia concrete, în care ideile în ele însele rămîn imagini. Conceptele fundamentale sînt cele ale gîndirii raționale, ca în orice judecăți prin care omul își exprimă *concepția* lui despre lume și existență : *univers, lume, viață, moarte, natură, devenire, unitate, înfinitate, absolut, timp, spațiu, istorie, creație, nimic, geniu* etc., dar revelarea sensurilor lor după principiile logicii poetice se face prin substituirea lor cu ideile imagini, corespunzătoare în gîndirea concretă conceptelor fundamentale ale gîndirii abstracte, ca idei poetice : *zarea, haosul, lumina, văpăile, cerul, oceanul* etc., sau altele pentru exprimarea năzuințelor umane : *vis, sete, dor* etc., Ca idei-simboluri, ele urmează jocul liber propriu gîndirii poetice, rămînînd în ele însele imagini, ce cuprind în ele însele întreaga lor valoare expresivă, ele dînd semnificație ideilor. Din sensurile acestor idei-simboluri, într-un *sistem* de imagini se desprinde în gîn-

¹⁵ R. Wellek, *Concept of Criticism*, Hale University Press, 1963, p. 161.

¹⁶ *Ibid.*, p. 197.

direa poetică o anumită pătrundere în adîncime a realităţii, în stilul romantismului, adică o anumită filozofie, implicată în sistemul limbajului poetic. De aceea pentru studierea lui Eminescu după criteriile care dau unitate romantismului european, de la aceste concepte ale gîndirii poetice trebuie să plecăm, dacă vrem să surprindem *sistemul* gîndirii lui poetice, pentru revelarea particularităţilor poeziei lui în unitatea romantismului european.

Eminescu spunea într-o însemnare că „filozofia este oarecum rezumatul şi formula generală a culturii unei epoci”. Despre cultura epocii şi a mediului în care el s-a format se poate spune că a fost aceea a filozofiei clasice germane, kantianismul şi romantismul filozofic, de care nu putem face abstracţie cînd fixăm gîndirea sa poetică. Ea îi constituie fundalul, schiţat de el însuşi în cîteva lucrări de proză literară. Cît de mult ţinea poetul să dea sentimentului o astfel de dimensiune filozofică se vede din „divertismentele” sale poetice în proză: *Arhaeus*, *Sărmanul Dionis*, *Umbra mea*. Fragmentele acestea nu sînt însă simple improvizări ale unor teorii filozofice, ci compoziţii poetice avînd ca temă anumite teorii, ca de exemplu despre forma şi principiile lumii sensibile şi ale celei inteligibile, cum ar fi spus Kant, despre limita şi formele cunoaşterii, despre relativitatea timpului şi a spaţiului etc. În aceste „nuvele”, teoriile filozofice dau adîncime sentimentului de iluzie, provocat de distincţia între aparenţă şi realitate.

Dar Eminescu, chiar dacă se foloseşte de unele idei aparţinătoare unor sisteme filozofice, înţelegea filozofia, ca orice poet romantic, ca un principiu dinamic-spiritual al poeziei — cum constata T. Vianu ca exemplificare, în studiul despre poezie şi filozofie: „Astfel, cînd Eminescu, în *Scrisoarea I*, după ce evocă lumina lunii şi farmecul ei, purcede la meditaţia care începe cu versul „La-nceput, pe cînd fiinţa nu era, nici nefiinţă,” cuprinsul gîndurilor interesează nu numai prin valoarea lor filozofică, dar şi prin faptul că, asociat cu ele, sentimentul poetului urcă el însuşi o treaptă, căpătînd o rezonanţă mai vastă şi un nimb august. Versurile acestea sînt citate adeseori pentru a ilustra aşanumita filozofie a lui Eminescu. Ele trebuiesc însă citite şi reţinute în ansamblul din care fac parte şi în care îndeplinesc funcţiunea certă de adîncire a sentimentului liric”¹⁷.

Sau, pentru a rămîne numai în domeniul poeziei, filozofia adînceşte sentimentul inutilităţii zbaterii omului în viaţa trecătoare în baza teoriei schopenhaueriene a „prezentului etern”, în *Cu mine zilele-ţi adaugi*:

Cu mine zilele-ţi adaugi,
Cu ieri viaţa ta o scazi
Şi ai cu toate astea-n faţă
De-apururi ziua cea de azi.

Cînd unul trece, altul vine
În astă lume a-l urma,
Precum cînd soarele apune,
El şi răsare undeva.

¹⁷ T. Vianu, *Poezie şi filozofie*, 1943, p. 45.

Se pare cum că *alte valuri*
 Cobor mereu pe-*același vad*,
 Se pare cum că-i *altă toamnă*,
 Ci-n veci *același frunze* cad.

Cînd imaginea poetică subsumează simbolurile într-o alegorie, perspectiva filozofică, se adîncește într-o semnificație pur filozofică, chiar dacă poezia își păstrează frumusețea ca imagine complexă din care se poate *deduce* o anumită idee filozofică — bunăoară ideea geniului nefericit, din alegoria *Luceafărului*.

Eminecsu, cu intuiția oricărui mare poet, a reținut cele două valori poetice fundamentale ale metaforei, *simbolul* și *alegoria*. Ca poet romantic în primul rînd, cum recunoaște singur că a fost, el a dat poeziei sale nota de meditație filozofică prin idei ce pot fi descifrate din imaginea poetică, a folosit deci metoda *alegorică*. Dar, cum tot el recunoaștea, poetul nu are să „descifreze” ci are să „încifreze” ideile în simboalele și hieroglifele imaginilor sensibile (*Stringerea poeziei populare*), prin ideile sale filozofice el nu a devenit filozof, ci a rămas poet. Mai mult, el nefiind un *filozof* ce se exprimă poetic, ci un *poet* cu idei filozofice, n-a făcut din „încifrarea” ideilor poetice în imaginile sensibile exclusiv alegorii, ci a folosit în egală măsură, dacă nu cu precădere, metafora *simbolică* sau *infinită*, a cărei nedeterminare în planul gîndirii logice mijlocește lucrarea cea mai productivă a imaginației, sursa primă a mării poezii.

Deci poetul nu gîndea *filozofic*, ci *poetic*, chiar cînd gîndirea lui se hrănește adînc din filozofie. Poezia lui nu este filozofică numai în sensul unor teze filozofice cuprinse, ca *idēi*, în expresii poetice, care astfel pot fi interpretate prin *ideile* cuprinse în ele, ca *filozofie*. Ideea sporește dimensiunea sentimentului nu numai ca *filozofie* a poetului, întreținută de anumite *idēi* filozofice, ci și ca *reflecție poetică* de dimensiune filozofică, într-o direcție în care alegoria clasică lasă locul *mētodei* alegorizante, ce tot mai mult tinde să facă din *imagine* un *simbol*, chiar cînd acesta menține complexitatea și adîncimea sensului filozofic exprimat uneori prin alegorie. La fiecare mare poet există o impresie de adîncime a gîndirii, căreia formula directă a ideii nu-i dă echivalentul deplin — și Eminescu este unul dintre aceștia, comparabil cu A. de Vigny sau V. Hugo, romantici despre care É. Bréhier, în studiul asupra raportului dintre imagine și idee, spune că nici un text filozofic nu dă sentimentul unei gîndiri atît de vaste pe care poezia lor o exprimă¹⁸.

O comparație a lui Eminescu cu A. de Vigny este posibilă prin ceea ce la poetul francez a fost numit *Ideea-Simbol*, adică ideea în care afectivitatea nu subsistă în aceeași formă ca ideea însăși, ea fiind asemenea sidefului perlei, căruia îi dau strălucire valurile mării. Experiența interioară a ideilor, afectivitatea lor, nu este totdeauna aceeași, pentru că nici sentimentul, oricît de *anumit* ar fi el, nu este totdeauna *unul*, el compunîndu-se din nuanțe distincte, care la rîndul lor, fiecare, dau gîndirii caracterul lor unic și schimbător. Ideea devenită „perlă”, „diamant”, sau „cristal”, primește, datorită colorației ei,

¹⁸ É., Bréhier *op. cit.*

o formă: formă ce nu poate fi decît simbolică. În acest fel, prin ideea-simbol, se poate explica la A. de Vigny, capacitatea gîndirii lui poetice: „Ea nu comportă numai conservarea ideii, ea nu tinde numai să facă din aceasta ceva dur și luminos ca diamantul, care nu își datorează permanența sa decît purității substanței intelectuale: ci mai mult, sau dimpotrivă, ea tinde să facă în ea locul înfinit delicat al emoțiilor particulare, încercate într-o formă sau alta a duratei, și care, de natură esențial efemeră, dă în același timp sidefului gîndirii permanente o întreagă gamă de valori afective, și astfel pune în strălucire frumusețea ei spirituală de grație ambiguă, în care trecătorul și eternul se ascund”¹⁹.

Este și forma unora din *ideile* poeziei lui Eminescu, *idei-simboluri*, corespunzătoare conceptelor gîndirii lui poetice, imaginilor. Ele sînt concepte „deschise” pentru sensuri multiple într-o gîndire vie, în care ideile n-au doar rolul de a ușura cristalizarea de la particular la general, de la concret la abstract, prin urcarea de la imagine la idee, ca în expresia alegorică a gîndirii, ci sînt idei care, rămînînd în ele însele imagini, realizează sinteze ale generalului existenței cu particularul, într-o expresie simbolică nelimitată prin nici o idee anumită, ca și cum prin *semnificația* generalului în particular ar fi dată *întreaga* realitate a generalului. Conceptele fundamentale ale poeziei lui Eminescu, ca *idei-simboluri*, sînt idei „prismatice”, adică au sensurile multiple pe care ele le primesc în jocul liber propriu gîndirii poetice, integrate într-un anumit sistem al imaginilor poetice, cuprinzînd în ele însele întreaga lor valoare expresivă. De exemplu, pentru a rămîne la conceptele fundamentale ale poeziei, în aceste versuri dintr-o versiune a *Luceafărului*:

Dar piară oamenii cu toți
S-or naște iarăși oamēni

.....

Cînd *valuri* află un mormînt
R nasc în urmă *valuri*

— ideea filozofică se deslușește din imaginea însăși, dedusă din *sistemul* de imagini și simboluri al gîndirii poetice: pot să piară *oamenii* cu toți, s-or naște iarăși oameni, pentru că *valurile* aflînd un mormînt renasc în urmă *valuri*. Și, într-un înțeles mai adînc al realității apare astfel distincția între aparență și realitate între ceea ce oamenii *cred* că este lumea și ceea ce *estē* ea cu adevărat:

Pentru că *ēi* sînt trecători
Sînt *toate* trecătoare —
Au nu sînt toate-nvelitori
Ființei ce nu *moare*?

Ideile-simboluri, ca „idei-prismatice” ale gîndirii poetice, încărcate cu colorații care le mențin în concret și în uman, gîndite fiind în jocul imaginației poetice ca trecere de la imagine la idee, favorizează o formă a vieții spi-

¹⁹ G. Poulet, *Etudes sur le temps humain*, ed. Plon, Paris, 1949, p. 273.

rituale, fără a merge numaidecît în direcția unei anumite idei. Aceeași imagine, prin funcția ei simbolică, aceea de a semnifica ideea și nu de a o epuiza în înțelesul ei abstract, dă conceptului poetic o colorație prismatică de valori afective, în care constă frumusețea ei spirituală de grație ambiguă, de nedeterminare sugestivă, proprie metaforei simbolice, ca stare poetică prin excelență. De exemplu, în versurile citate din poezia *Cu mine zilele-ți adaugi*, imaginea „soarelui” care apune pentru a și răsări totodată *undeva*, poate sugera ideea schopenhaueriană a „prezentului etern”, motiv de scepticism și renunțare în viața omului; dar în alte poezii, ca unele versiuni ale *Glossei*, aceeași imagine poate sugera ideea heracliteeană a „trecerii veșnice” a timpului, motiv de așteptare încrezătoare în aceeași viață:

În zădar un soare pare
A peri în noaptea spumii
Tot atuncea el răsare
Pe o altă față — a lumii
Și de dincolo de mare
O mulțime-om auzi-o
Milogind cu nerăbdare
După noapte, zori de zio

Sau, imaginea „valurilor”, sugerind aceeași idee a zbaterii pe loc într-o *aparentă trecere* a timpului, din *Cu mine zilele-ți adaugi*, sugerează ideea veșnicei treceri într-o *aparentă oprire* a timpului, în unele versiuni ale *Lucefărului*:

Degeaba crezi c-o sta în vînt
Noroc și idealuri
Cînd *valuri* află un mormînt
Urmează alte *valuri*

Cele două idei, a zbaterii pe loc într-o *aparentă trecere* a timpului, și a veșnicei treceri într-o *aparentă oprire* a timpului, se confruntă în *aceeași* imagine poetică, fiecare susținută filozofic de o altă teorie. În metafizica lui Schopenhauer „voința” ca „lucru în sine” se găsește întreagă și neîmpărțită în fiecare ființă, cum centrul unui cerc face parte integrantă din fiecare rază. După cum într-o lanternă magică este o singură și aceeași flacără care face vizibilă mulțimea variată a tablourilor, tot astfel în diversitatea fenomenelor care umplu lumea, juxtapuse în întindere sau alungîndu-se unele pe altele în succesiunea evenimentelor, este aceeași voință care se manifestă și care rămîne invariabilă în întreagă această variație. Aceasta vrea să spună că în trecerea timpului, ceea ce *este* a mai *fost* și ceea ce a *fost* va mai *fi*, obiectivarea voinței avînd drept formă necesară *prezentul*. Ca prezență a voinței, acesta este un punct indivizibil care taie timpul prelungindu-se la infinit în două direcții, trecut și viitor, rămînînd în sine nezguduit, el fiind, după expresia poetului, „ asemenea unei amiezi eterne pe care nici o noapte n-ar răcori-o, sau întocmai ca soarele care arde fără încetare, în timp ce nouă ni se pare că se cufundă în sînul nopții. Această teamă de moarte ca de o distrugere este tocmai ca și cum soarele apunînd începe să geamă: Vai, iată că mă pierd în

noaptea eternă!" *Veșnicia*, identificată de filozof cu prezentul etern, este o *moarte* perpetuă a *timpului*, formă sub care se manifestă neantul efortului voinței de a trăi, care, ca lucru în sine, este nepieritor. În dialectica lui Hegel *nepieritorul* este *viață*, în care moartea este numai o negație relativă. În argumentarea filozofului conceptul de *ființă*, fiind în sensul cel mai larg lipsit de conținut, este identic cu *neființa*, la rîndul lui un concept tot așa de lipsit de conținut, de aceea conceptul de *lume* îl obținem numai prin concilierea *ființei* cu *neființa* într-un concept *concret*, care este *devenirea*. În dialectica devenirii trecerea timpului își suprimă *momentele* date fără a suprima prin aceasta totul: zicînd că „acum este noapte” vom recunoaște că, gîndind trecerea timpului prin conceptul concret al devenirii, odată cu schimbarea nopții cu ziua, „acum” e negația nopții. În dialectica trecerii timpului *devenirea* este astfel cea care face ca *totul* să fie *viață*.

În poezia lui Eminescu aceste două viziuni filozofice, una *metafizică* și alta *dialectică*, pot fi sugerate așadar de aceleași imagini poetice, în idei ce, rămînînd în ele însele imagini, sînt opuse ca idei, astfel incluzînd gîndirea poetică sensul filozofic al conceptelor fundamentale ale gîndirii abstracte privind existența omului în unitatea ei cu a universului: *viața* și *moartea*. În *Cu mine zilele-ți adaugi* ideea filozofică este identificarea „prezentului etern” cu *absolutul* existenței, ca în metafizica lui Schopenhauer:

Naintea nopții noastre umblă
Crăiasa dulcii *dimineți*;
Chiar *moartea* însăși e-o *părere*
Și-un *vistiernic* de *vieți*.

În versiunile *Luceafărului* ideea filozofică este identificarea „trecerii eterne” cu *absolutul* existenței, ca în dialectica lui Hegel:

Din sînul *vecinului* ieri
Trăiește azi ce *moare*,
Un *soare* de s-ar stinge-n *cer*
S-aprinde iarăși *soare*

În contextul simbolic al imaginilor sensurile se întregesc: într-o trecere eternă sugerată de *soarele* ce *veșnic* se stinge și se aprinde, *cerul* este *veșnicul*, *același* în *absolutul* existenței, ca un *înfinit* fundal în care *trăiește* ceea ce *moare*, în formele relative, numite *ieri* și *azi*, ale timpului *etern-trecător*. Și dacă imaginea poetică este cea care modifică sensul ideii filozofice, aici înlocuiește viziunea *metafizică* din *Cu mine zilele-ți adaugi* cu una *dialectică*, a raportului dintre *particularul* și *generalul* existenței, viziune sugerată de *trecerea* soarelui pe *cer*:

Și orișicînd o să-l întreb
Răsară ori *apună*
E orice timp *îndeosebi*
Și *toate* împreună

Cu aceeași semnificație apar și alte imagini în poezia lui Eminescu: *marea*, *luna*, *stelele*, *pămîntul*, *codrul* etc. El a creat simboluri, cu gîndul că

poetul nu are să „descifreze”, ci din contră, are să „încifreze” ideile în „simbolurile și hieroglificele imaginilor sensibile”. Este ideea de bază a valorificării poetice a folclorului, mărturisită de poet în articolul despre *Stringerea literaturii populare*. Ca poet, Eminescu mergea pe drumul creației folclorice valorificând metafora simbolică din convingerea, păstrată pînă tîrziu, în 1880, într-un articol din *Timpul*, că „o adevărată literatură trainică, ce să ne placă și nouă și să fie și originală pentru alții, nu se poate întemeia decît pe graiul viu al poporului nostru propriu, pe tradițiile, obiceiurile și istoria lui”. Cu alte cuvinte, poetul căuta, ca și înaintașii săi revoluționari, „adevărul scăldat în mite, printre nouri de eres”, considerînd că izvoarele literaturii originale, la care el avea să participe prin creația lui, nu pot fi decît istoria și folclorul, fiind și el încrezător în realitatea idealurilor umane, exprimate în „copilăria” literaturii române în reprezentările gîndirii folclorice, a cărei înțelegere explică persistența ei în viziunea lui poetică.

Viziunea folclorică este fundalul îndepărtat al poeziei lui Eminescu. El își populează lumea poeziei cu zeii dacilor și ai geților, în ai romanilor și ai nordicilor, strînși în panteonul unui *mit românesc*: Zamolxe, Dochia, Odin, cît și unii împrumutați din panteonul antichității clasice: Hyperion, Apollo, Venus, Eros, Aurora, Okeanos etc., fiecare simbolizînd ceea ce reprezentau și în vechile reprezentări mitologice, în imagini poetice care însă nu exclud încifrarea unor idei poetice noi, ținînd de propria concepție a poetului despre lume și viață.

Dacă simbolul este produsul fanteziei unui popor întreg în faza de reprezentări concrete a abstracțiunilor, alegoria folosește mijloacele limbii primitive, concrete, ca procedeu de arhaizare, de proiectare a faptului real istoric în tiparele gîndirii străvechi, mitice, specifice creației folclorice, mai cu seamă actualizate ca modalitate poetică în epoci de căutare a tradiției folclorice, cum a fost epoca romantismului. Dar din aceasta nu deducem, cum susține I. Jura (*Mitul în poezia lui Eminescu*), că toți marii poeți, un Dante, un Milton, Byron, Hugo, inclusiv Eminescu, gîndesc *mitic*, chiar dacă rădăcina gîndirii lor se hrănește adînc din mit și nu din filozofie. Poetul nu gîndea *mitic*, cum nici nu mai putea gîndi nimeni în epoca lui, tiparele vechilor reprezentări mitice fiind urmărite de el numai din interesul pentru valoarea simbolică a metaforei, specifică deci creației folclorice. Și, în baza aceleiași observații, nu se poate admite nici că drumul pe care-l străbate creația lui Eminescu, în plină atmosferă de reînviere a vechilor mitologii în poezia romanticilor, este identic cu drumul pe care-l străbate mitul, de la *legendă* la *ideea* abstractă, chiar dacă în mare măsură poetul a valorificat mitul ca metaforă simbolică, și a incifrat ideea poetică în alegorie numai în producții de o mai profundă meditație filozofică, sinteze ale creației lui.

Procedeu acesta alegorizant în poezie, prin care recreem gîndirea, căreia imaginea îi este în mod necesar numai o expresie parțială, nu se confundă cu metoda alegorică a interpretării miturilor vechi pentru a se găsi în ele doctrine filozofice și religioase, sau pentru a crea mituri noi, folosite ca și cele deja existente, ca să se exprime prin ele o idee. Căci în gîndirea poetică imaginea nu este subordonată ideii, în așa fel ca semnificația ei să meargă în direcția unei anumite idei. Și de aceea, în procesul viu al gîndirii poetice ce rezultă din aso-

cierea și reasocierea între idei și imagine, în poezia lui Eminescu simbolul are o valoare poetică mai mare decît alegoria, poezia este în primul rînd simbol. Chiar titlurile poeziilor mai cunoscute indică o astfel de viziune simbolică: *Înger și demon, Venere și Madonă, Floare Albastră, Diana, Luceafărul*.

Eminescu deci nu gîndea nici *mitic*, după cum nu gîndea nici *filozofic*, ci gîndea *poetic*. Mitul și filozofia se întîlnesc în gîndirea lui poetică fără a substitui poezia. O „filozofie a formelor simbolice”, așa cum Ernst Cassirer o explică în funcțiunile spiritului omenesc, este vizibilă în imaginea poetică. Dar ne interesează această imagine poetică nu sub raportul relației temporale, într-o teorie a constituirii și evoluției limbajului poetic, ci sub raportul emancipării spiritului de gîndire mitică prin ceea ce se numește funcțiunea metaforică a limbajului, în relația logică dintre formele limbii și ale mitului. Limba și mitul sînt în corelație în mișcarea gîndirii, după părerea lui Cassirer, în conformitate cu principiul fundamental al metaforei verbale și mitice: fiecare parte a întregului e întregul însuși — *pars pro toto* — partea reprezentînd nu pur și simplu un mediator pentru gîndirea reflexivă, ci conținînd puterea și semnificația întregului. Aceasta înseamnă că în sistemul de reguli pentru combinarea și subsumarea conceptelor, conceptele incluse în imaginea poetică nu trebuie luate în extensiunea lor, ca în gîndirea logică, discursivă, ci în intensitate, ca exercitare calitativă a minții.²⁰

Întreaga poezie a lui Eminescu este o țesătură de idei-simboluri, crescute din cîteva concepte „deschise” ale gîndirii poetice într-o viziune cu evidență aderență la gîndirea folclorică, întărită de viziunea mitică prin funcțiunea filozofică a metaforei poetice. Nu e vorba însă de „metafore centrale”, corespunzătoare unor intuiții în *filozofie*, cum un cercetător contemporan, A. Biese, le identifică în „sistemele” unor gînditori²¹ ci de *funcțiunea filozofică a metaforei poetice*, care corespunde imaginilor în interiorul cărora ideile primesc întreaga lor valoare expresivă, în viața interioară a spiritului. Deci metaforele dominante nu sînt niște „vîrfuri” în planul imaginației poetice, ci mai degrabă niște „rădăcini” cufundate în adîncimea procesului de elaborare a ideilor-simboluri, prin disocierea și reasocierea imaginii cu ideea. Cu alte cuvinte, „vîrfurile” metaforelor dominante sînt văzute mai întîi în oglindirea apelor care dau strălucire sidefului perlei, ca niște „rădăcini” unificatoare ale întregii opere, așa cum se realizează ea ca expresie a gîndirii poetice.

Dacă ar fi să definim metoda potrivită unei astfel de priviri a operei lui Eminescu, am putea-o numi „geneza gîndirii poetice”. E o metodă care nu demonstrează problema *ideogenică*, pentru descoperirea procesului intelectual de producere a conceptelor, ci problema *imagogenică*, pentru demonstrarea procesului poetic de producere a imaginilor. Pentru explicarea operei poetului prin acest aspect interior al ei, observăm, în primul rînd, că poeziile postume concură cu cele antume într-o construcție ce continuu se zidește. Deși rezervele față de „desăvîrșirea” poetică a unora dintre postume este justificată, obiecția se anulează, putînd fi adusă și unora dintre antume, în comparație cu postu-

²⁰ Ernst Cassirer, *Language and Myth*, Donover Publicatis Inc., 1946.

²¹ T. Vianu, *Problemele metaforei*, p. 38.

mele. În reflecția asupra procesului elaborării lor stăruie o întrebare pe care Paul Valéry o pune în legătură cu creația artistică în general: După ce poate cunoaște un autor că opera sa e terminată? Sfârșitul unei lucrări nu este decît o renunțare, o oprire ce poate fi considerată totdeauna ca neprevăzută într-o evoluție ce ar fi putut să se prelungească. Opera, considerată ca lucru terminat, pentru autor poate fi percepută ca un fel de rămășiță întâmplător izolată de *totul* său interior. Căci există totdeauna o primă stare care nu tinde spre nici o formă desăvîrșită, dar care poate produce elemente parțiale de expresie, la rîndul lor germini pentru o nouă compoziție, fragmente numite de poetul francez „dărîmăturile viitorului”, ce vor găsi odată, sau nu vor găsi niciodată, *totul* lor.²²

Dar atunci cititorul, cînd vrea să-și interpreteze opera poetului ca un *întreg*, nu este oare obligat să încerce să reconstituie *totul* ei interior, oprindu-se la „dărîmăturile viitorului” ca la semnele acestui *tot*? În ediția lui Perpessicius (M. Eminescu *Opere*, I-IV) întreaga operă a poetului este înfățișată ca o evoluție a „concepției” în țesătura variantelor poeziilor. Pe baza acestei ediții, în studiul lui Alain Guillerroux²³ este demonstrată „geneza interioară” a poeziilor prin cercetarea „influenței lui Eminescu” asupra lui Eminescu, reînnoirea în continuitate în elaborarea variantelor. Studiul Rosei del Conte²⁴, pe baza aceleiași ediții a lui Perpessicius, lărgeste perspectiva cu interpretarea temelor lirice într-o direcție dominantă a operei poetului, Absolutul. Ceea ce noi vom urmări prin metoda propusă nu este o prezentare a temelor poetice în succesiunea lor cronologică, și nici geneza poeziilor în trecerile lor de la o variantă la alta, spre forma definitivă a expresiei, ci geneza gîndirii poetice a întregii opere — poezie, teatru, proză — prin conceptele ei fundamentale, așa cum se constituie ele în surse ale ideilor poetice, idei ce în ele însele rămîn imagini, pentru determinarea expresiei poetice ca structură a întregii opere, rezultată din raportul general dintre gîndire și expresie. De aceea privim opera, mai întîi nu ca expresie finită, ci ca *tot* interior niciodată găsit în întregime de „dărîmăturile viitorului” în întregul operei. În această urmărire a vieții interne a spiritului ca gîndire poetică, ceea ce în mod obișnuit se numește „concepția poetică”, își redobîndește sensul original, acela de „viziune poetică”, întemeiată pe anumite „concepte” ale gîndirii poetice, într-o interpretare ce acordă ideii poetice o anumită dimensiune filozofică, fără a o confunda cu filozofia.

Și dacă, așa cum Arghezi spunea despre Eminescu, „muntele începe de jur împrejur și n-are poteci”, la acest început de drum trebuie să spunem că metoda are ca bază istoria literară, însă pentru ascensiunea pe „munte” ea își asociază, în locul datelor arhivistice, datele criticii literare, și chiar perspectiva filozofică a interpretării pentru ca deocamdată în limitele și cerințele unui curs universitar, să privim „semnele” potecilor spre „vecia” poetului, într-o nouă lumină, așa cum se răsfrînge ea prin prisma concepției științifice asupra literaturii.

²² P. Valéry, *Creația artistică*, apud T. Vianu, *Istoria esteticii în texte alese*, p. 289—290.

²³ *La genèse intérieure des poésies d'Eminescu*, Paris, Didier, 1963.

²⁴ *Mihai Eminescu o dell' Assoluto*, Modena, 1961.

ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ЭМИНЕСКУ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Предлагаемая вниманию читателя работа представляет собой главу, посвященную литературной методологии, извлечённую из курса лекций о творчестве Эминеску. Метод анализа, используемый в данной работе, можно было бы назвать «методом генезиса поэтического мышления». Анализ направлен не на раскрытие особенностей процесса порождения *понятий*, а на процесс зарождения и создания поэтических образов.

Особенность поэтического мышления Эминеску заключается в том, что его исходной точкой является образ, который, хотя и символизирует идею, в конечном счете остаётся все-таки художественным образом. Идея-символ, идея-образ, раскрывающие определённые понятия по законам поэтической логики, несмотря на их философскую направленность, не отождествляются с философским мышлением. Идеи-образы — это понятия особого рода, несущие в себе возможность различного смыслового содержания в процессе полёта поэтического воображения.

В творчестве Эминеску эти понятия-символы насыщены противоречиями; они включают в себя элементы диалектики и метафизики, отражая особенности его поэтического видения мира, в котором сплелись мифология и философия. Особенностью образов-понятий у Эминеску является многогранность, сближающая их как с преклассическим мышлением, так и с современной поэту романтической философией.

Именно в указанном выше направлении в данной статье осуществляется анализ творчества Эминеску, как отражение его поэтического восприятия мира.

LES CONCEPTS DE LA PENSÉE POÉTIQUE DANS L'OEUVRE DE M. EMINESCU

(RÉSUMÉ)

C'est un des chapitres du cours sur M. Eminescu, chapitre consacré à la méthodologie littéraire.

On pourrait appeler la méthode que nous avons proposée, la „genèse de la pensée poétique”, qui ne démontre pas le problème *idéogénique*, pour dévoiler le processus intellectuel de la production des concepts, mais le problème *imagogénique*, pour dévoiler le processus poétique de la production des images.

La pensée poétique part de l'image pour signifier une idée, qui reste elle-même image. C'est l'idée-symbole, qui révèle les sens des concepts, d'un point

de vue philosophique, selon les principes de la logique poétique, sans se confondre avec la philosophie proprement dite.

Chez Eminescu, les sens de ces idées-symboles sont contradictoires ; il y a de la métaphysique et de la dialectique en même temps, dans une pensée poétique où le mythe rejoint la philosophie et inversement.

Sa propre pensée poétique est formée d'un ensemble d'idées-symboles, issues des concepts ouverts et structurées selon une vision originale, apparentée à la philosophie classique ainsi qu'à la philosophie romantique de son temps.

C'est dans ces directions qu'on présente l'analyse de son oeuvre, telle qu'elle se réalise en tant qu'expression de la pensée poétique.

LES CONCEPTS DE LA PENSÉE POÉTIQUE DANS L'OEUVRE

DE M. EMINESCU

(BREVÉ)

C'est un des caractères de l'oeuvre de M. Eminescu, chapitre consacré à la méthodologie littéraire.

On pourrait appeler la méthode que nous avons proposée la "genèse de la pensée poétique", qui ne démontre pas la production intellectuelle, mais le problème de la production des concepts, mais le problème de la production des images. La pensée poétique part de l'image pour signifier une idée, qui reste elle-même image. C'est l'idée-symbole, qui révèle les sens des concepts, d'un point

COLABORAREA LUI ION VINEA LA CRONICA

DE

SIMION MIOC

Colaborarea lui I. Vinea la *Cronica*, apărută între 12 februarie 1915 — 31 iulie 1916, avînd ca director pe I. N. Theodorescu-Arghezi, iar direcția literară fiindu-i încredințată lui Gala Galaction, înseamnă menținerea sa și pe mai departe în postura de „poet și critic”. Colaborarea la revista lui Arghezi și Galaction e stimulatorie pentru I. Vinea. Talentul și prestigiul literar al directorilor „obliga”. I. Vinea se manifestă la *Cronica*, mai pregnant ca poet modernist și mai incisiv ca critic, față de fenomenul literar contemporan. El semnează cronici, articole, recenzii substanțiale. Din șirul lor, se remarcă articolele sugestive despre Albert Samain și G. Bacovia.

Articolul despre Samain dovedește, în primul rînd, o profundă familiartate și adeziune a lui I. Vinea la opera poetului elegiac din Lille. Funcționează și în cazul Samain-Vinea afinitățile electivă, familia de spirite.

O notă care îi deosebește pe cei doi poeți, printre altele, subliniată chiar de I. Vinea în articol, constă în lipsa de sincronizare a sensibilității lui Samain cu atmosfera modernă, industrială a orașului său natal. Autorul volumului *Au jardin de l'Infante* este opus, în acest sens, lui Verhaeren, cîntărețul orașelor tentaculare. Ion Vinea, la rîndul său, se știe, a devenit după război, personalitate de prim plan a avangardei românești, în sensurile constructiviste ale acesteia.

Articolul despre Samain este o încercare de depistare genetică a tristeții poetului francez, pornind de la opera acestuia, de la un vers-cheie, cu sugestii de adîncime asupra copilăriei :

„Mon enfance captive a vecu dans des pierres”.

I. Vinea stabilește astfel, în portretul pe care îl conturează în tușe fine, pasivitatea temperamentului artistic al lui Samain, privirea nostalgică întoarsă spre interior, spre trecut, și ca printr-un zăbranic protector, spre prezent : „Toată viața, Samain a privit printre gene, ca să vadă ce visa. Portretul său ne arată o figură fină, linii de eleganță bolnăvicioasă, atitudinea sa pare un

moment că se va disloca în linii melodioase și curbe, — [totul în contrast cu un aer de corectitudine administrativă și de sobrietate anglo-saxonă”.¹

Ceea ce mi se pare subtil în acest articol al lui Vinea este admiterea unui eclectism superior în artă, pe care el îl consideră o calitate, nu un defect, cum ne-am aștepta. Nu este deloc epigonism a te menține la nivelul marilor tăi contemporani, a cînta în maniera lor, nuanțînd ducînd, uneori, la desăvîrșire arabescurile sau semitonurile interioare ale viziunii acestora. Inspirația poate avea și o sursă livrescă. Interpretînd dintr-o perspectivă estetică modernă, problema se pune și altfel: „În ultima analiză, deci, adevărata „structură” a unei opere reprezintă ceea ce are ea comun cu alte opere, ceea ce, în definitiv, este pus în lumină de un *model* (s.a.)”.² Dar să-l ascultăm pe Vinea: „Din această mulțime vanitoasă a diletanților, Albert Samain s-a distins prin viața sa austeră și prin răbdarea lui, și prin felul strălucit prin care și-a apropiat (uneori le-a desăvîrșit) manierele diferite ale contemporanilor mari. Căci nimic din Samain poet plastic, pictor de somptuozități și de fresce solemne, sculptor de gesturi hieratice (puțin meyerberiane!) ori de versuri migăloase, metalice, Samain, aci răspîndit într-un verbiu romantic și torentuos, aci, conținut discret, extenuat, muzicantul cel mai intim al surdinei, n-a izvorît din dînsul fără să fi preexistat în cărți de preț, cîte o dată depășite în *Jardin de l'Infante*...”³.

Susținător al modernismului, I. Vinea privește încă de acum acest concept, în mod complex, dialectic, în relațiile sale cu tradiția viabilă⁴. Se știe că punctul său de vedere susținut mai tîrziu, în *Contemporanul* vine „în contradicție” cu opera sa reprezentativă, amîndouă aspectele fiind însă mult mai moderate în comparație cu alte reviste și opere avangardiste, de la noi. Nu-i lipsit de semnificație faptul că după ce numele lui Vinea este trecut în *Manifestul* revistei *Unu*, între Breton și Tzara, în aprilie 1928, peste doi ani, aceeași revistă lansează un atac împotriva sa, în articolul *Coliva lui Moș Vinea*, vizînd tocmai moderația sa.

În articolul despre Samain, din 1915, pe care l-am luat în discuție, Vinea dădea un răspuns exagerărilor, „aroganței inovatorilor farsori sau impostori”, de totdeauna, îngroșînd accentul pe menținerea în atmosferă tradiției: „Ei vor vedea că poate fi pusă muncă multă și inteligență, și se poate exprima o sensibilitate chiar cînd cineva se resemnează în a nu născoci nimic, nici în formă, nici în fond, nici în ritm. Modestie cuminte, canalizată într-un eclectism cult și artistic, departe de aroganța inovatorilor farsori sau impostori, — după țara în care se găsesc”.⁵

Această cerință a „modestiei cumînți, canalizată într-un eclectism cult și artistic”, care nu ne convinge pe plan estetic, sună ciudat în gura unui avan-

¹ *Cronica*, an. I, nr. 7, p. 125—127.

² Umberto Eco, *Opera deschisă*, București, E.L.U., 1969, p. 8.

³ *Cronica*, an. I, nr. 7, p. 126.

⁴ Vezi nuanțele fine și multiple aduse de Adrian Marino, în *Modern, modernism, modernitate*, E.P.L., 1969, p. 88, 102, 109—110.

⁵ *Cronica*, an. I, nr. 7, p. 126.

gardist și pare a fi scrisă de alt scriitor decît acela, care, în 1924 va proclama în *Contemporanul*: „Jos Arta că s-a prostituat... Să ne ucidem morții!”

Totuși, din perspectiva actuală pe care o avem noi asupra avangardei, se poate observa că în dosul acestor formulări de manifest (toate manifestele avangardiste excelează prin insolisme) se ascundea o „altă realitate” la Viena, în comparație cu dadaistii sau cu suprarealiștii de la *Unu*, de pildă, ceea ce adeverește subtilitatea dictonului latin: *Non idem este si duo dicunt idem*...

În fine, în articolul despre Albert Samain, Vinea încearcă și formulări propriu-zis critice, plastice și lapidare, privitoare la specificitatea poeziei acestuia, care sînt însă și sugestii pentru surprinderea propriei viziuni lirice, într-atît de adevărat rămîne faptul că trasînd portretul cuiva, ne autoportretizăm, în mare măsură pe noi, mai ales în cazurile cînd „model și pictor” pot fi înscrîși în aceeași familie de spirite. I. Vinea scrie despre elegiacul francez: „Samain a cîntat cu o voce pură, gravă și confidențială în care stăruie un suspin depărtat”, sau: „Samain e un poet de extaz pătrunzător, prietenul sufletelor supuse, valetudinare, și rătăcite pe care le zguduie durerea și le tulbură o neliniște de nespus”.⁶ Privită în laturi de adîncime, și poezia lui Ion Vinea este o poezie a „unui suspin depărtat”. „Cuvîntul (*suspîn*, n.n.) l-a obsedat pe Vinea (îl găsim chiar în titlul volumului de rafinate proze publicat în 1930, *Paradisul suspinelor*), și cred că el definește, pe o latură fundamentală, temperamentul lui artistic”.⁷ Cum altfel s-ar explica adeziunea artistică a unui poet modern, sensibil la cele mai noi adieri lirice, pentru un poet languros, postverlenian mai puțin cercetat de critica franceză, considerat, totuși de un René Lalou: „poate cel mai mare elegiac francez”?

Pînă acum, de mai multe ori, vorbind de tendințele înnoitoare din lirica noastră, în primele două decenii ale veacului nostru, am alăturat numele lui Arghezi, Minulescu, Bacovia, Vinea, Tzara, Maniu etc.

O dovadă peremptorie a modernității lui I. Vinea ni se pare a fi și faptul că el intuiește în mare măsură originalitatea și valabilitatea artistică a acestor contemporani.

Astfel la rubrica: *Însemnări literare*, din *Cronica*, chiar în anul apariției volumului *Plumb*, 1916, de G. Bacovia, I. Vinea se pronunță favorabil față de noul poet, în formulări nu la îndemîna oricui în epocă. Anume, poetul critic sugerează prin imagini analitice, prin plasticități, uneori „împrumutate” din universul bacovian, lipsa acestuia de ceea ce se numește transcendență, caracterul ocluzionat al viziunii sale. Nu-i scapă lui Vinea puterea de sugestie, muzică insinuantă a versului bacovian, aparenta sa banalitate. Recenzentul scrie, tot metaforic, și despre anacolut, rezultat al unei derute senzoriale și de conștiință, subliniază „manierismul” acestei poezii (în sensul stabilit de G. R. Hocke, aspect despre care va scrie și G. Călinescu). Dar întrutotul remarcabilă este asociația cu Van Gogh, precursorul expresioniștilor, ceea ce îndrumă considerarea lui Bacovia și dincolo de hotarele simbolismului, așa cum s-a procedat în studiile mai noi (Eufrosina Molcuț, dar mai ales Mihail Petroveanu).

⁶ *Cronica*, an. I, nr. 7, p. 126—127.

⁷ Matei Călinescu, prefață la *Ora fîntînilor*, E.P.L., 1967, p. XXX.

Iată fragmentul esențial, din articolul lui Vinea: „... În *Plumb* cerul apasă greu și murdar ca un tavan de tavernă. Parcuri, ploii, dureri nemotivate, Toamnă... și amurgul cenușiu a devenit sezon. Și fiecare lacrimă, fiecare impresie, s-a încheșat în câte o frunză de metal pentru o coroană grea care covârșește un mormînt prea mic. Elementele sînt cunoscute atît, că ar putea sluji ca date de compoziție pentru cei care vor să fie poeți triști. Dar ca un scutier, — viitor sfînt — care cu oțelul tuturor, dă o împunsătură nouă pentru a înstela rana comună sau nouă, sau, mai exact pentru cazul frumos și rar al poetului Bacovia, cum un alchimist istovit și posedat dozează materii vechi în eprubete, pentru elixire-ficțiuni, din arsenalul sau din ierbarul (cum vreți) — simbolismului un poet scapă răsunete neauzite încă și persuasive. Volumul *Plumb* e făcut din notațiuni și crîmpeie fumurii, dezolate, stoarse de viață sănătoasă, ca niște pînze de corabie sărmană. Și tristețea deși vagă, deși generală, e pe atît insinuantă și sugestivă. Uneori enervarea surdă și continuă ca un fir de apă subterană se exaspără și armoniile omului țîșnesc strident și țevile plesnesc și sunetele dăntuiesc ca șerpui. Totul ajunge la o înfrîngere deplină, la un gîlgăit de cuvinte fără rost, la o renunțare bruscă de conștiință. (E citată poezia *Altfel*, n.n.). O înmormîntare evrească, evocată într-o singură strofă, mă duce cu gîndul la Van Gogh. Alte versuri ale căror sens e inutil, poate cu dinadinsul inutil narcotizează cu prelungi monotonii... Iar un „motto” potrivit al cărții ar fi versul lui Laforgue, „Je suis si extenué d'art”!⁸

Rubrica pe care o semnează I. Vinea în multe numere ale *Cronicii* se întitulează: *Note. Recenzii* sau *Recenzii. Poemele* (din nr. 49). Tînărul poet își consemnează impresiile de lectură asupra volumelor de versuri apărute în această perioadă.

Justificarea activității sale de recenzent, „introducerea” la această rubrică este o referire la Mallarmé, exemplu de concentrare și asceză spirituală, opus valului editorial contemporan fad și diluat și nu arareori vulgar prin lipsa de simț estetic: „Mallarmé spune că scopul omenirii e o carte frumoasă. Viața lui ne-a lăsat una singură. Într-însa se găsește versul de cea mai incurabilă durere :

La chair e triste hélas, et j'ai lu tous les livres !

De acestea să ne amintim întotdeauna, cînd zărim cîte un volum care fără greș, închide vanitate, speranță și trufie proastă”.⁹

Poetul parcimonios cu publicarea propriilor versuri, „prințul poeziei”, cum i s-a spus lui Vinea, care a tot ezitat, pînă în pragul apusului, să dea la lumina tiparului un volum, scrie cu ironie și sarcasm despre inflația versificatorilor din epocă. Poeții mediocri au spirit gregar, se aciuiază pe lîngă un patron literar, formînd școli și curente (Și în „ora” acordată lui Romulus Dianu, în 1926, va fi dezacord cu tinerii poeți care se grupează pe lîngă un profesor de literatură): „Mișcarea contemporană poetică? Toată lumea scrie poezii.

⁸ *Cronica*, an. II, nr. 57, p. 78—79.

⁹ *Cronica*, an. I, nr. 49, p. 927.

D-l Radivon, casa Niculescu, farmacistul Iteanu" și : „Citesc în revistele noastre cuvinte ridicule și fără înțeles : tradiționaliști, simbolisți, poporaniști, dezrădăcinați . . . ”¹⁰

Aspru, fără drept de apel este I. Vinea cu o serie de poeți minori ai vremii : Kostya Rovine, I. S. Milcov, Al. Vițianu. Despre poemul *Thais* al primului, recenzentul scrie din vârful peniței : „Deci am citit versurile. Sînt de o platitudine măreață”¹¹. „Introducerea” acestei recenzii mi se pare a fi demnă de reținut, întrucît e sugestivă pentru autorul de mai tîrziu al *Lunaticilor* — un preludiu la psihologia lui Lucu Silion, în stare sufletească „neagră” : „Alunecă-n mers pe trotuare doamne sinuoase. Le privesc cu pleoape uscate, cu orbite albe de statuă. Sînt absent”.¹²

Sonetele lui Milcov (și ale altora eiusdem farinae) îl silește pe Vinea să scrie : „Sonetul e adesea haina cu platoșă și solzi de metal a netalementului”¹³.

Cînd Al. Vițianu, în volumul *La sînul tău, Cytheră*, pentru a părea original, vrea să șocheze sensibilitatea cititorilor, cu imagini vulgare, sexuale, I. Vinea devine pamfletar (În anii următori și F. Aderca va publica placheta cu *Stihuri venerice* ; iar mai tîrziu, în 1929, suprarealistul pe atunci, Geo Bogza tipărește *Jurnal de sex*) : „. . . poeziile de o lubricitate brută, coperte cu sentimentalism de lupanar pe cale de redempțiune, culori care ultragiază picturile în drojdie și ulei, și mai cu seamă o sărăcie de duh lăbărțat”.¹⁴

Uneori părerea cronicarului e dublă, ambiguă, fiind însă cerută de substanța lirică a poetului respectiv : în *Stropi de soare* de B. Nemțeanu, versurile sînt „banalități străbătute de un fior”.¹⁵

Receptiv se arată I. Vinea la poezia creatorilor autentici contemporani, A. Maniu, M. Săulescu, F. Aderca, scriind succint, după cerințele speciei critice alese. În rîndurile închinat *Salomeii* de A. Maniu, Vinea evidențiază plasticitățile surprinzătoare, moderne ale poemului : „. . . Și atunci Maniu un vizual surprinzător în asemuiuri și imagini inedite”¹⁶. La M. Săulescu este subliniată capacitatea de a fi receptiv la diverse aspecte ale *Vieții* (așa se și intitulează volumul acestuia, din 1916) : „Săulescu e un poet pentru că închide în el toate mentalitățile, deci poate încerca toate lucrurile, durerile și întrebările. Citindu-l sînt multiplicat”¹⁷. În recenzia despre trei plachete ale lui F. Aderca, Vinea respinge xenofobia, ironizează din nou sămănătorismul și atrage atenția asupra necesității lecturilor sistematice, susținute, pentru a înțelege versul liber și enjambementul : „Aderca e un poet care nu posedă actul de naționalitate. În adolescență n-a ingerat teoriile estetice ale lui A. C. Cuza. Florile de cîmp îi plac altfel decît unui rimător de la *Drum drept* ori de la *Ramuri* . . . Versurile

¹⁰ *Cronica*, an. I, nr. 50, p. 944.

¹¹ *Cronica*, an. I, nr. 41, p. 802.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Cronica*, an. I, nr. 49, p. 927.

¹⁴ *Cronica*, an. I, nr. 49, p. 927.

¹⁵ *Cronica*, an. I, nr. 8, p. 148.

¹⁶ *Cronica*, an. I, nr. 13, p. 251—252.

¹⁷ *Cronica*, an. II, nr. 53—54, p. 28.

lui Aderca nu pot fi citite de cei deprinși în incultură să răsuflă la fiecare capăt de rînd”.¹⁸

Din însemnările și recenziile lui Vinea de la *Rampa*, *Cronica*, și de mai târziu, se impune ideea unei aptitudini critice mediane, în sensul că, formulînd judecăți de valoare, poetul *Orei fîntînilor* nu este nici atît de „subiectiv” ca T. Arghezi sau I. Barbu, dar nici așa de aplicat și perseverent ca Al. Philippipe sau N. Davidescu, de pildă.

Polemistul din I. Vinea se dezlănțuie, din nou, și la *Cronica*, împotriva lui Ovid Densușianu-Ervin, N. Davidescu, C. Rădulescu-Motru (conducătorul *Noii reviste române* la care Vinea colaborase în acești ani) și, neașteptat, împotriva lui E. Lovinescu. Cu excepția lui Densușianu, polemistul vizează la cei șalți carențe morale.

Încă de la *Simbolul*, Vinea negase dorul poetic al lui Ervin. Acum notează: „D-l Densușianu scrie de cîteva ori : O, Vîno prin grădinile Tăcerii — și ca Samain personifică și poetizează scriind singurătate, noapte, luna, trîlțetea cu S.N.L. și T mare. În acest chip lipsa de talent se valorează și erubescența simbolurilor ia ochii și gîndurile”.¹⁹ Peste două numere, plecînd de la considerațiile savantului lingvist despre sensurile noi ale cuvîntului în poezie, Vinea aruncă o nouă săgeată poetului: „Ce trebuie să fie cuvîntul între strunele și plectra lui Ervin!”²⁰ Articolul cu aparențe teoretice, *Clasicism*, este din nou, neaderare la formula academizantă și clasicizantă a modernismului de la *Viața nouă*: „Dar clasicismul? Pare pentru unii maniera cea mai comodă de a citi, pentru alții de a scrie. Cititorul d-lui Densușianu cunoaște numai decît sensul profund al unui cuvînt, dacă în vers găsește Frumusețe, Tăcere, Poezie, tipărite cu majusculă”.²¹ (Vinea însuși părăsise între timp această manieră care fusese și a debutului său).

Filozofului C. Rădulescu-Motru nu-i acceptă reclama pe care și-o face prin revistă și colaboratorii acesteia, cărții sale despre Nietzsche: „Toate acestea, Nietzsche le-ar numi Voința de Trăncăneală”.²²

Inflația literară a vremii, i se pare lui Vinea, este încurajată și ilustrată, mai ales de E. Lovinescu. Situația lui Lovinescu îi permite asociația cu Idolul cu șapte vergi asaltat de șapte femei, într-o mișcare lubrică, din *Le jardin de Suplices* de Octave Mirbeau: „Mă gîndesc la Idolul tot atît de accesibil al literaturii române, la iureșul libidinos și persistența sterilă a atîtor domni organizați în societăți, academii și cafenele. Distingem din gloată, ca mai febril, pe d. Lovinescu”. Apoi tonul pamfletului coboară nepermis de jos: „Sufletul d-lui Lovinescu? Gîndiți-vă la sufletul d-lui Cair. Lovinescu e un burghez și un prost superior”.²³

Violent e atacat, în laturi morale, și N. Davidescu, acuzat de plagiat (după D'Annunzio, descoperit de revista *Absolutio*): „Delicventul, un vechi recidi-

¹⁸ *Ibidem*, p. 29.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, an. II, nr. 55, p. 56.

²¹ *Ibidem*, an. II, nr. 64, p. 180—181.

²² *Ibidem*, an. II, nr. 55, p. 47.

²³ *Ibidem*, an. II, nr. 63, p. 169.

vist, e N. Davidescu, al cărui nume și portret sînt îndeajuns de cunoscute publicului. Prins cu mîța în sac a încercat să tăgăduiască faptul. Primejdiosul tip se adăpostise în ultima vreme la *Noua revistă română* unde se deda urîtei sale meserii. Gurile rele spun că ar fi membru al Societății sriitorilor români. Cercetările sînt în curs”.²⁴ (Acest atac apare ca un P.S. (reportaj) la articolul despre *Plumb* de Bacovia).

În revista condusă de Arghezi și Galaction, I. Vinea semnează și cîteva cronici dramatice, la piese românești și străine. Om de gust și de aleasă cultură, Vinea, ca și alți scriitori ai noștri care au scris despre teatru, nu se poate împăca cu un repertoriu format din piese ușoare, bulevardiere, care satisfac un anume public, îl distrează și-i ajută siesta.

Defavorabil este comentată piesa *Spanachide* de N. N. Hîrjeu și chiar *Patima roșie* de M. Sorbul, — ultima îi rămîne neînțeleasă în lapidaritatea scenelor și în știința construcției, Vinea oprindu-se la Sbilț, pe care îl vede doar ca o copie a eroului lui Arțibașev.

Hîrjeu este un epigon al lui Caragiale, cu caractere superficiale, cu umor vulgar, apreciat de public, dar întristător pentru cronicarul dramatic: „Eram singurul om trist din toată sala. Și pe cînd căzusem în prostrație, cîteva sute de spectatori, semeni de-ai mei, se desfătau cumplit... Se vorbește tare, se rîde, cu screamă din gîtlej. Și publicul hotărît, aplaudă, se esclafează. Iar autorul se precipită, la rampă, se închină, exultă, și simte furnicîndu-i subit redingotă buricele imateriale ale degetelor Gloriei”.²⁵

Piese străine ca *Papa Lebonard* de Jean Aicard (nepotrivită pentru noi, întrucît bastarzii sînt rău văzuți în mentalitatea franceză, simpatic însă la noi: „copii din flori”), sau *Dragoste neîngăduită* de Pierre Wolf (rezolvînd conflictul tocmai „unde pornesc drumurile abrupte și întunecate ale patimilor”²⁶), nu întrunesc nici pe departe aprecierea lui Vinea. El propune să fie jucați, dintre străini: Mirbeau, Becque, Bernard, Jules Renard, Shaw, Wedekind, Strindberg.

Modernismul poetului J. Vinea, colaborator la *Cronica*, cu versuri și proză este subliniat, cu insistență, de autorul însuși, în primul rînd, prin refuzul „literarurii”. Se știe că în acești ani, poeții de seamă ai generației: Adrian Maniu, Tristan Tzara, T. Arghezi încearcă o sincronizare mai riguroasă cu spiritul estetic european, cu futurismul, cu cubismul literar, cu Marinetti și Apollinaire. Ba unul dintre ei, Tristan Tzara, ajuns în 1916, în Elveția, împinge aventura lirismului primelor două decenii ale veacului nostru, la extrem, inițiînd dadaismul — negație totală și consecventă, nihilistă, în artă.

În ceea ce privește ecoul pe care îl are în epocă, la poeți dornici de înnoiri, poezia lui Apollinaire, și în special poemul *Zone*, din 1912, „cu versul lui prozaic, de o energie conținută și dramatică”²⁷, am mai adăuga observația subtilă a lui Al. Philippide²⁸, că la poetul francez apare într-adevăr o plictiseală

²⁴ *Ibidem*, an. II, nr. 58, p. 79.

²⁵ *Cronica*, an. I, nr. 2, p. 30—31.

²⁶ *Cronica*, an. I, nr. 2, p. 20—31.

²⁷ Matei Călinescu, *op. cit.*, p. XV.

²⁸ Al. Philippide, *Studii de literatură universală*, E.T., 1966, p. 191—193.

totală față de antichități, chiar și tehnica modernă îi apare învechită (am zice că sub acest aspect de negație, Apollinaire anunță dadaismul), pe când Arghezi, în *Arheologie*, 1915, însușește trecutul în viziunea sa poetică. Este drept că Arghezi este chiar mai moderat decât Vinea, în practica poeziei. Nu se plîngea aceasta din urmă lui F. Aderca, precum că la *Cronica* „i se tăiau bucațile cele mai libere...?”²⁹

Mai îndrăzneți, mai nonconformiști sînt, după cum se știe, Adrian Maniu și Tristan Tzara. „Dotat cu un instinct tropic, ce-l face să se orienteze la cele mai mici schimbări ale soarelui liric”³⁰. I. Vinea, prieten bun cu primul, se menține la nivelul lor din porniri proprii. Vladimir Streianu este înclinat să creadă că sunetul din *Romanță provincială*, publicată de Tzara în *Chemarea*, „va stăruia pînă tîrziu în poezia lui Vinea”.³¹ Problema mi se pare a fi mai complexă, cu îndemnuri și stimulații reciproce. În scurt timp de la debut, I. Vinea se desparte de laturi desuete ale simbolismului, iar Tristan Tzara de minulescianism: „Poate, că, în întrevederile lor prietenești, s-au limpezit apele”, scrie Șerban Cioculescu, în *Aspecte epice contemporane*.

Respingînd „literatura”, recte calofilismul acesteia, Vinea va recunoaște, chiar în paginile *Cronicii* că „literatura mă persecută”, altfel spus: inteligența sa sesiza desuetudinea unui anumit stil „poetic”, prea confesiv-minor, dar sensibilitatea sa elegiacă îl îndeamnă spre lamentații. Această contradicție nu o va depăși Vinea niciodată, ea formînd o caracteristică a poeziei sale.

Poeemele în proză pe care le publică în *Cronica*, se vor, după un vechi procedeu literar, niște însemnări găsite în tranșee (ne aflăm în plină atmosferă de război). Tot niște însemnări, un jurnal discutat, desperechiat va forma substanța lirică și onirică din *Paradisul suspinelor*, din 1924.

Poeemele în proză vor să impună prin sinceritate și adevăr dur, vor să zguduie sensibilitatea cititorilor. Tendința spre autenticitate e mai generală, mai ales în perioada postbelică (André Gide, Malraux, Camil Petrescu, Cercetînd *Criza ideii de artă în literatură*, Tudor Vianu scria: „Aceeși nevoie contemporană de autentic, direct, netransfigurat se satisface, în fine, în întinsa literatură de fragmente subiective... Autorii care își publică jurnalele intime din timpul vieții și acei care își dau la lumină fundurile de multă vreme necercetate ale sectarilor, sînt și ei de părere că autenticul este mai prețios decît frumosul și că documentul are mai multă valoare decît opera.”³²

Astfel, *De profundis*, publicat în trei numere, începe cu o paranteză lămuritoare: „Insemnări găsite într-unul din tranșeele ce vor înlesni mai tîrziu dresarea sistematică a regiunilor brăzdate de sapele armatelor din 1915”.³³ Publicarea unor asemenea documente autentice despre război este de largă răspîndire în Europa. Hans Carossa și Ernst Jünger obțin succesele lor scriitoricești cele mai de seamă publicîndu-și carnetele de război”, scrie Tudor Vianu, în articolul citat.

²⁹ F. Aderca, *Mărturia unei generații*, București, 1929, p. 365.

³⁰ G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, București, 1941,

³¹ Vl. Streinu, *Versificația modernă*, E.P.L., București, 1966, p. 194.

³² T. Vianu, *Ideii și forme literare*, Casa școalelor, 1946, p. 26.

Paginile lui Vinea sînt apropiate de viziunea lirică sumbră, de mai tîrziu, a lui Camil Petrescu din *Cicluul morții*. Asemănători sînt cei doi scriitori, prin ruptura dramatică interioară produsă în sufletul combatantului intelectual, prin același tip de metafore halucinante. Deosebirea este dată de tonul grav, apocaliptic, la Camil Petrescu, de multe ori ironic, la Vinea.

Și „eroul” din *De profundis* își simte acut trupul, se detașează, prin ironie, de atmosfera anterioară a păcii, de prietenii de altădată. Acum el e „altul”, conștiința sa apreciază altfel lucrurile. Acuitatea senzațiilor se impune și din poemul lui Vinea: „Pe genunchii mei umezi ca niște rădăcini crescuseră două gutui galbene și mari, moi și aburitoare, semn că devenisem, fructifer și eu, în ciuda tovarășilor de cenaclu din vremurile sterile ale păcii... Am făcut o plimbare, pe soare, pe o potecă mascată de un crîng printre hoituri de cai, de boi și de oameni. Buna cuviință mă silește să pun la sfîrșitul acestei enumerațiuni numele speței din care fac parte. Puțintică politică și reverie acolo unde n-auzi decît porunci și totul e livid și rece ca un vis urît!” (În continuare, se citează din *Hoitul* de Baudelaire).³⁴

Simțind că „literatura” îl fură totuși pe nesimțite, autorul vine cu o nouă paranteză, introducerea la partea a doua a poemului: „Printre însemnările găsite se afla și această mixtură lirico-realistă, pe care o reproducem fără schimbări”.³⁵ „Mixtura lirico-realistă” a fost totuși reținută de Vinea în volumul *Descîntecul și Flori de lampă*, 1925, cu titlul: *Rătăcire* — înregistrări discontinue ale conștiinței epuizate, într-o mărșăluire mecanică, halucinantă. Poemul abundă în plasticități sumbre, de univers ocluzionat. „Spațiul era limitat ca o colivie imensă prinsă în grătile soarelui. Suluri de vaporii se învîrteau pe raze izolate și se respira un parfum ud și seminal, plin de moartea apelor, de descompunerea ierburilor... și de somnul neînțeles al broaștelor”.³⁶

Se observă că repulsia față de „literatură”, cel puțin în latura programatică, este așa de puternică la Vinea, încît devine un laitmotiv al acestor ani, mica sa obsesie: „fără, iară literatură”, scrie el și în finalul celui de al treilea fragment din *De profundis*.

Dacă titlul și substanța altui poem în proză, *Un căscat în amurg*, are evidente sensuri ironice la adresa aspectelor depresive, de „fin de siècle” ale romanțismului și simbolismului, cum observă și Ion Pop, poetul vizînd și propria sa structură crepusculară, de care, bineînțeles, nu va putea scăpa niciodată, lui Vinea i se pare totuși puțin spus, în cazul discutat, bănuiește că literatura s-a strecurat insidios și aici. Ca atare, în poemul în proză imediat următor, *Chronique villageoise*, de dezice și de *Un căscat în amurg*, pentru că este „literatură, și încă din cea mai proastă... Literatura mă persecută. Îmi este iremediabil antipatică”.³⁷

De fapt, în *Un căscat în amurg*, pornirile moderniste intelective, dar și cele temperamentale, elegiace își revarsă aluviunile. Șerban Cioculescu observă

³³ *Cronica*, an. I, nr. 4, p. 62.

³⁴ *Ibidem*, an. I, nr. 4, p. 62—63.

³⁵ *Ibidem*, an. I, nr. 5, p. 84.

³⁶ *Ibidem*, an. I, nr. 5, p. 84.

³⁷ *Ibidem*, an. I, nr. 28, p. 553.

că : „peisajul rural, familiar lui I. Vinea, îl va servi, pe de o parte pentru a demarca o reacțiune de ordin tehnic împotriva pastelului tradițional, iar pe de alta, ca un decor în care se complăce simțirea sa rănită”³⁸ : „Cloșcă supranaturală, seara închide aripi de nori pe ouăle sătești, — și pe un dîmb din fund Dumnezeu a jucat table și a scăpat Gîrcenii, zaruri cu geamul rotund”.³⁹ Poetul dezvoltă aci un metaforism abundent, „procedeul congestiei metaforice”, pe care, în perioada interbelică îl vor prelua alți moderniști făcînd din el o manieră. Cităm din poemul lui Vinea : „A tăcut pădurea nervoasă ca o herghelie ; pîn-tecul ei, valea mată și rotundă, în bruma dealurilor : femeie goală între perne moi . . . De o săptămînă nici un factor poștal n-a mai sunat din corn, călare în schimb, iată un popă negru călărește cu picioarele în șosea, iată depărtarea muge și s-așterne pe o cireadă, iată vîntul se înhamă cu tălângi moștenite din tată în fiu iată . . . — nu mai știu, pe semne e tîrziu, căci lucește sărăcia-n luminițe la ferestre mici ca niște iconițe . . .”⁴⁰

Tot în *Cronica*, Vinea mai publică : *Ielele. Sanatoriu*, poem al viziunilor rarefiate, pure, date de exanguitatea unui ftizic (reprodus în *Descîntecul și Flori de lampă*), și *Domnul bătrîn*, un fragment cu Axel și Pia (mai tîrziu, Lia) la mare, din viitorul *Paradis al suspinelor*, ceea ce arată lunga gestație și elaborare a operei lui Vinea.

Puținele poezii publicate de Vinea în *Cronica* s-au bucurat de comentarii favorabile. Critica a sesizat organizarea interioară a imagismului bogat, prin care circulă obstinat lirismul, aparentul prozaism vehiculînd în adîncime tensiuni elegiace.

Astfel, un *Soliloc* al poetului se desfășoară în cadru nocturn, în ampla legănare a versului alb, cu tristeți abia mijinde după norii de metafore și ironii :

Calul mergea la pas, dînd din cap, și doar
copitele lui cîntau pe drum, —
dădea necontenit din cap îndoindu-se de
datele celor nou simțuri ale sale —
eram înalt și singur în întuneric
treceam pe lîngă fîntîni curgătoare în jghiaburi
de lespezi cu nume românești săpate pe ele
întru amintire eternă.
Și mi-am mai zis, cu ochii țintă la stea
la steaua mare și luminoasă ca flaorea soarelui
rece și înaltă,
către care urcam călare pe drum :
Desigur Vinea, — asta e steaua ta,
o stea de întîia mărime,
pe care pînă acum n-ai văzut-o niciodată.⁴¹

³⁸ Șerban Cioculescu, *Aspecte epice contemporane*, Casa școalelor, 1942, p. 31.

³⁹ *Cronica*, an. I, nr. 27, p. 531.

⁴⁰ *Cronica*, an. I, nr. 27, p. 530.

Poemul acesta necules, din păcate, în volum, consună desigur cu poeziile lui Tristan Tzara din acești ani, Vinea nepermițându-și totuși îndrăzneala extremă a acestuia în asociații.

Peisajele autumnale, predilecții încă de acum ale lui Vinea, acumulează ciorchini de imagini „bolnave”, în care se decantează, ascuns, melancolia atavică a poetului :

Pe cărările tale putrede
toamnele singure-și spulberă lacrămile,
lîngă hrube sărace și sparte
cu mirese de ceară și ceață
pe care le învie mlaștinile.

*Paragină*⁴²

Sau :

Toamna a mușcat podgoriile,
aerul e ca perlele bolnave,
luna fuge îngrozită peste păduri,
Doamne, trebuie să merg să mă culc,
vîntul își îndîrjește trîmbițele lui de țînțari
și toată, toată noaptea o să sune ploaia pe tinichelele
cerului.

*Septembrie*⁴³

O *Rugăciune* este șoptită pentru „o fată / care e singură într-un spital din cîmp”, o Laură din *Lunatecii*, care în prelungitele-i insomnii are viziuni de „transcendent care coboară”, dar în plasticitățile argheziene din *Cîntec mut* din *Flori de mucigai*²

Te-am văzut pe o lespede de lemn
Printre linii atente și luminate
capul tău are un ban de aur, frînt,
stai cu picioarele în nori
și un bătrîn mic ține cheile.
Sunt atîtea nopți de cînd n-a dormit, și tu ești bun
într-nsa a murit ceva, și tu faci minuni.⁴⁴

Exegeții poeziei lui Vinea au prețuit, pe bună dreptate, *Mobilizare* (în volum, *Parada plecării* (1916). Matei Călinescu scrie : „magnifica *Mobilizare* (cu) ceva din suflul whitmanian”, iar Șerban Cioculescu : „versul amorf este de o vigoare neobișnuită”.

astăzi Mitropolitul a sfințit steagurile închinat
s-au rostogolit ca grindina sunetul tobelor
oștile s-au plecat ca pădurile

⁴¹ *Cronica*, an. I, nr. 29, p. 569.

⁴² *Cronica*, an. I, nr. 42, p. 827.

⁴³ *Cronica*, an. I, nr. 34, 4 oct., 1915.

⁴⁴ *Ibidem*, an. II, nr. 74—77, p. 356.

și înfiorător și-au ridicat trompetele largi ca rugăciunea.
 (El avea platoșe moi de odăjdii
 și mînele grele atîrnau de gîtul pumnului aurite
 ceea ce nesfîrșea solemn binecuvîntarea).
 Regele, l-am văzut — pe calul cum sînt brazdele cîmpului
 turnat în fața steagurilor neliniștite
 cugetul nemilos îi creștase un șanț decis pe frunte
 uitase de mult să respire.⁴⁵

Imagismul îndrăzneț al acestor poezii trimite desigur și la tehnica lui A. Maniu. Direct, prin *Visul spînzuratului*, 1915, publicat în *Punct*, 1925, Vinea dă o replică aprobatoare *Baladei spînzuraturii*, 1914, a lui A. Maniu.

În anii războiului îl găsim pe Vinea director al ziarului *Chemarea* (fosta *Deșteptarea politică și socială*), 1917 — 1919, semnînd multe articole politice, cu nenumărate spații albe în coloane — suprimări ale cenzurii.

În zilele sărbătorilor din iarnă lui 1918, Vinea scrie poemul în proză, *Anul patimilor*, pagină de compasiune și meditație gravă asupra durerilor țării noastre din acești ani de război. Fiu al omului, Isus Cristos, moare în fiecare soldat: „Depart, la orașul plin de oști, mă gîndesc, — la noaptea care-i înghite turnuri și acoperișuri, la parcurile suflînd ca o turmă de fiare, la pasul patrulei dușmane, pe asfaltul știut. În casele cu storul tras, mă gîndesc la lampa robiei aprinsă-n năuntru, la frunțile lor gîndind la un loc, la tatăl cel mai cuminte și mai mîhnit dintre toți... Ca o mîna bună spălînd fruntea de griji, fie Pacea cu voi, mame și frați. Ca o slavă din cărți vechi, ca o nebunie cuminte, fie liniște în fuilele tatălui, în ceasul cel tăinuit, în liturghia lămpilor... Ci-n fiecare zi, Fiul omului, moare în Fiii voștri căzuți: ei au în gură un surîs căci au mușcat fructul acru al durerii...”⁴⁷

Tot în *Chemarea*, un an mai tîrziu, Vinea va ironiza, în articolul S.S.R. *se purifică*, listele lui M. Dragomirescu, care în calitate de președinte al Societății scriitorilor români, i-a exclus pe aceia care au colaborat la *Gazeta Bucureștilor*, în timpul ocupației germane. Nu că Vinea ar fi fost de acord cu colaboratorii *Gazetei de București*, ci pentru că, în plan estetic, posteritatea îi va selecționa în măsura valorii lor, în ciuda listelor criticului, care încă înainte întocmise alte liste de scriitori de geniu și talent (primele locuri fiind acordate simpatizilor sale, colaboratorilor de la Institutul de literatură, pe care îl conducea M. Dragomirescu). Vinea ironizează deci subiectivismul pronunțat, avînd ca revers dogmatismul, precum și mania ierarhizărilor: „La urma urmei acesta e un joc nevinovat al inteligenței, o stare de pruncie a sufletului, la fel cu predilecția lui Taine de a ceti romane criminale ori a nu știu cărui mare scriitor ce-și purica în orele de divertisment maimuța”.⁴⁸

Cele două poezii, publicate în *Umanitatea*, Iași, 1920, datate însă 1917, nu se deosebesc de cele comentate pînă acum. *Iarna* (nr. 2) este un pastel mo-

⁴⁵ *Cronica*. I, nr. 35, 11 oct. 1915.

⁴⁶ *Umanitatea*, an. I, nr. 6, p. 289.

⁴⁷ *Chemarea*, an. I, nr. 12, din 8 ian. 1918, p. 185.

⁴⁸ *Chemarea*, an. II, nr. 34, p. 1.

dern, în care pitorescul e purtător de valențe elegiace, iar *Nocturnă* (nr. 6) este o erotică în cadru citadin:

Noaptea are valuri multe, moi,
în orașul cu ferestre stinse
prin care trecem amîndoi
pe sub grădinile pe cer aprinse.

.....
Tu noapte, — ape și catapetesme —
chiamă-ne viața care te așteaptă,
vie-n împărăția ta
ca două umbre, ca două miresme.⁴⁶

La capătul acestor pagini asupra colaborării lui I. Vinea la *Cronica*, se impune o subliniere: anul 1915 este fundamental pentru destinul său de poet. Acum scrie cele mai multe poezii (șasesprezece la număr, dintre cele datate în volum, cifră neatinsă decît de anul 1920 și în imediata lor apropiere, de 1930). Dar mult mai important decît aspectul strict statistic este faptul că se produce în acest an, ceea ce s-ar putea numi un salt calitativ în creația sa. Vinea își găsește acum originalitatea, coardele sale profunde. Acum scrie elegii ale declinului vital și ale destinului ca: *Declin* și *Obses*, antologica *Doleanțe*, poezii cu metafore îndrăznețe, abundente, cu substraturi ironice, furișînd efluviile lirice: *Septembrie*, *Pantelimon*, *Bocet*; poezii de inspirație și ținută „clasică”: *Demostene*, *Aëtius*, *Clades*; poezii erotice de adorare: *Întîlnire* sau chiar de nuanță basmică, ușor feerică: *Glasuri în pădure*.

De aici înainte, poezia sa înseamnă nuanțare a tonurilor fundamentale, decantare a izvoarelor lirice descoperite în atmosfera primului război mondial. Poate doar în pastelul citadin, originalitatea sa izbucnește deplin, în al treilea deceniu.

СОТРУДНИЧЕСТВО ИОНА ВИНЯ В ЖУРНАЛЕ «ХРОНИКА»

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Сотрудничество Иона Виня в еженедельнике «Хроника» (1915—1916 гг.), издаваемом Т. Аргеzi и Гала Галактионом, означает дальнейшее его утверждение как поэта и критика. Здесь он печатает литературные хроники, статьи, рецензии. Из них особенно выделяются статьи о А. Саманине и Дж. Баковия.

В журнале «Хроника» снова усиливается полемика И. Виня с Овидом Денсушяну-Ервином, Н. Давидеску, К. Рэдулеску-Мотру, Е. Ловинеску.

И. Виня настойчиво подчеркивает модернистский характер своего творчества. Вместе с Адрианом Маниу, Тристаном Цара, и Т. Аргеzi.

И. Виня стремится к более строгой синхронизации с европейскими эстетическими концепциями, с футуризмом и литературным кубизмом, с Маринетти и Аполинером.

В статье показывается, что 1915-ый год является решающим в поэтической судьбе И. Виня, автора «Часа колодцев», так как теперь определяется полностью его оригинальность.

LA COLLABORATION DE ION VINEA À LA REVUE CRONICA
(1915—1916)
(RÉSUMÉ)

En collaborant à la revue hebdomadaire *Cronica* (1915—1916) dirigée par T. Arghezi et Gala Galaction, Ion Vinea ne fait que poursuivre son activité de poète et de critique. En tant que poète, il manifeste des tendances modernistes plus accentuées; il devient mordant en tant que critique de la littérature contemporaine.

I. Vinea signe des chroniques littéraires, des articles, des comptes-rendus parmi lesquels on remarque surtout les articles sur A. Samain et G. Bacovia. Le polémiste Vinea se déchaîne de nouveau, en prenant position contre Ovid Densușianu, — Ervine, N. Davidescu, C. Rădulescu-Motru et E. Lovinescu.

Le modernisme du poète Vinea est souligné par l'auteur lui-même, par son refus de la „littérature”, de la kalophilie. À côté Adrian Maniu, Tristan Tzara, T. Arghezi, I. Vinea tâche de se mettre en accord avec l'esprit esthétique européen avec le futurisme et le cubisme littéraire, avec Martinetti et Apollinaire.

Le travail essaie de démontrer que l'année 1915 est fondamentale dans la destinée poétique de Vinea: c'est le moment où le poète de l'heure des sources trouve son originalité profonde.

TIMP ȘI ROMAN

DE

TRAIAN LIVIU BIRĂESCU

Problema relațiilor, complexe și multiple, care există între timp și roman, a preocupat, pînă acum, în mod precumpănitor, teoria literară. Inițial problema raportului între timp și roman e o chestiune care privește compoziția romanului. S-au subliniat, adesea, în studiile privind teoria romanului, o particularitate esențială a timpului în roman. Timpul e, în roman, „în mod simultan, materie și vehicul, substanță și forță a literaturii narative”¹. Împrejurarea că întîmplările trebuie să se petreacă în timp e, de altminteri, o trăsătură caracteristică a întregului gen epic. Liviu Rusu observa astfel că: „poezia epică are, mai curînd, caracterele temporalității decît ale spațiului. Întradevăr, timpul se caracterizează prin succesiune, iar tehnica povestitorului este, prin excelență, legată de succesiune”². Sublinierea acestei trăsături importante a genului epic o găsim încă la Aristotel. Stagiritul făcea deosebirea, care de atunci a devenit clasică, între tragedie și epopee. Aristotel observa anume că tragedia „e lipsită de putința de a imita cele mai multe din faptele întîmplătoare în același timp și e restrînsă la cele prezentate pe scenă și reprezentate de actori. În epopee, în schimb, unde e vorba de povestire, e cu putință să se înfățișeze multe din întîmplările petrecute în acelaș timp”³. Să observăm, printre altele, neașteptata posibilitate de a interpreta, într-o perspectivă modernă, acest text. Căci el nu ne învederează doar deosebirea între tragedie și epopee, ci și aceea singulară proprietate de care va uza și va abuza romanul modern: aceea a simultaneității povestirii.

Dacă însă primatul timpului e o trăsătură generală tuturor speciilor genului epic, cu adevărat categoria timpului se realizează, în mod plinar, doar în cadrul romanului. Aparența ne-ar îndemna să credem că timpul nu e străin nici epopeii. Operă de mare întindere, epopeea se petrece într-un interval mare de timp. Dar acest timp este un timp exterior și aparent pentru că el nu participă la modificarea evenimentelor și nici nu le impune o dimensiune interioară. În

¹ A. Chevalley: *Temps, histoire, roman* în *Revue de littérature comparée* nr. 2/1928 p. 213.

² Liviu Rusu: *Estetica poeziei lirice*, ediția I-a, Casa Scoalelor, 1944, p. 56.

³ Aristotel: *Poetica*, 1549 b, 25, Edit. Academiei, București, 1965, p. 88.

Iliada arată G. Lukass „Eroii nu trăiesc timpul în interiorul poemei. Timpul nu are nici o influență asupra transformării lor sau asupra constanței lor interioare. Ei și-au câștigat vîrsta odată cu caracterul”⁴, adică, odată pentru totdeauna.

Nu mai puțin evidente sînt, în funcție de timp, deosebirile între roman și povestire. Este adevărat că romanul își trage obîrșia din povestire. Dar, de îndată ce el se constituie ca specie literară modernă, de îndată ce își câștigă autonomie, romanul se deosebește de povestire tocmai datorită modalităților, cu totul aparte, în care se realizează timpul în aceste două specii literare.

Povestirea atestă, din partea scriitorului, intenția de a izola, din multiplicitatea trăsăturilor unui eveniment, sau din destinul unui personaj, un singur element, mai potrivit și mai caracteristic. . Povestirea tinde astfel spre concentrare și, prin firea lucrurilor, îndeobște ceea ce se petrece, se petrece într-un interval de timp limitat. Romanul, dimpotrivă, se desfășoară amplu în timp, printr-o pluralitate de întîmplări a căror depănare ne dă impresia vie a duratei temporale. A. Vial⁵ comparînd cele două specii literare și raportîndu-le la spațiul modern cu patru dimensiuni, ne arată că doar romanul se desfășoară într-un astfel de spațiu; povestitorul suprimă a patra dimensiune, pe aceea a timpului, oferind o imagine unică și imobilă în locul imaginii pluraliste și în devenire pe care o oferă romanul.

O analiză mai atentă a modalităților pe care le folosește romanul, ca să se desprindă de povestire va putea evidenția împrejurarea că, în acest proces de câștigare a independenței, romanul se va apropia, din ce în ce mai mult, de timpul real, în timp ce, în povestire, chiar și în cea modernă, subsistă un timp mitic. Cît timp romanul rămîne, în Antichitate și în Evul Mediu, o povestire hipertrofiată, timpul în care se mișcă el este acela al isprăvilor minunate, al poveștilor cu zîne, legătura sa cu realitatea, cu timpul real, nu există. Ceea ce năzuiește să satisfacă, în acea fază a sa, romanul, e liniștirea nostalgiei ancestrale a omului după orizonturile mirifice pe care le plăsmuiește fantezia. Această e singura explicație a năzuinței fabulatorii a unui astfel de tip de roman.

La un moment istoric dat, și acest moment este Renașterea, se petrece o mutație în ființa romanului; romanul își depășește menirea sa inițială de povestire și tinde să se transforme într-un instrument de cunoaștere. Mutațiunea amintită conduce și la o transformare a timpului în roman. Vechiul raport între timpul romanului și timpul mitic este, dacă nu înlocuit cu totul, atunci, în cea mai mare măsură, estompat de un nou raport, acela între timpul romanului și timpul real. *Don Quijote* este primul exemplu al acestui proces lent de substituie. Romanul lui Cervantes se deosebește, printre altele, de acelea ale antecesorilor săi, și datorită noii atitudini pe care o ia scriitorul față de prota-

⁴ G. Lukacs: *La Théorie du roman*, Éditions Gonthier, p. 119.

⁵ A. Vial: *Guy de Maupassant et l'art du roman*, Librairie Nizet, 1954, p. 455

gonist. Căci Don Quijote, ca și Sancho Panza, de altminteri, evoluează, se transformă, în funcție de întâmplările pe care cei doi eroi le trăiesc într-o viață reală, în contrast, atât de vizibil, cu cea imaginară în care rătăcește fantezia veșnic înfierbântată a eroului; s-ar putea spune că, în imaginația sa, cavalerul cu fața întristată trăiește într-o lume dimensionată de timpul mitic, în timp ce pentru noi, el își trăiește aventurile sale hilare în lumea reală, în timpul real.

Timpul real, devenirea, sentimentul trecerii noastre prin timp, nu sînt fără îndoială descoperiri ale lumii moderne. E un sentiment pe care îl relevă, în egală măsură literatura Antichității și aceea a Evului Mediu. Dar acest sentiment, confuz, conducea, în roman, spre ispita evadării din viața reală. Nu exista, pe de altă parte, și joncțiunea se va produce mult mai târziu, un liant, o punte de legătură între roman și filozofie și, de aceea, romanul viețuind într-un timp mitic va rămîne îndepărtat de speculația filozofică.

Dar această speculație filozofică chiar, își plămădă o imagine a timpului care e departe de cea care construit-o, în egală măsură știința și filozofia epocii noastre, concepție care, fără îndoială, cum vom vedea, a influențat arta romanului.

Întrădevăr lumea greacă, în disputa care se încinsese între Heraclit și eleați s-a situat, mai de grabă, de partea acestora din urmă. Fragmentele care ne-au rămas din opera întunecatului filozof din Efes ne amintesc, fără îndoială, de veșnica scurgere a timpului. /„Nu ne putem scâlda, de două ori, în același râu“/; dar, pe de altă parte Heraclit, fără ca să elimine mișcarea, o concepe, în unele fragmente ale sale, ca pe o mișcare circulară, închisă. /„Pe circumferința unui cerc, începutul și sfîrșitul sînt aceleași“/.⁷ Dar sfera e tocmai imaginea ideală a eleatismului. Zenon, în celebrele sale aporii, a arcului și a săgeții, a lui Achile și broaștei țestoase, vrea să evidențieze ceea ce, mult mai târziu, va fi departe de a ne lăsa indiferenți în teoria romanului, anume diferența între timpul abstract și timpul real, timpul pe care îl trăiește omul în experiența sa personală. Demonstrația, e adevărat, privește spațiul, dar, pentru a ajunge la celebra sa concluzie că mișcarea nu există. Zenon trebuia să „înghețe” în măsură egală și spațiul și timpul, dovedind, în ceea ce privește timpul, aprehensiunea pe care o avea lumea greacă pentru devenire, devenire care nu își putea găsi locul în povestirile mai întinse care reprezentau, atunci, romanul.

Sentimentul acut al trecerii timpului îl au, în nu mai mică măsură, oamenii Evului Mediu. Dar devenirea nu putea fi gîndită, atunci, decît ca o perpetuă degradare, în vremelnica trecere a omului spre moarte. Ca atare nici acum sentimentul timpului nu putea fi convertit în tiparele romanului, roman care trăia, mai departe, într-o lume ireală, aceea a timpului mitic, un timp care se voia și era, prin firea lucrurilor, în afara timpului real și a istoriei.

De abia în Renaștere timpul începe să se îndrepte spre viața reală, cîști-gînd duratei corespondență cu timpul real. El nu mai conduce, ca în Evul Mediu, la accentuarea sentimentului vicisitudinii și perenității umane, ca singur fundal al meditației despre timp. Este adevărat că poezia Renașterei, de pildă de la Lorenze de Medici, la Ronsard și Shakespeare, nu va osteni în a comenta,

⁷ Heraclit în *Colecția de texte filozofice*, Editura de Stat, 1950, frg. 118 și 131.

poate chiar mai nostalgic decît o făcuseră medievalii, caracterul precar, fugitiv al fiecărei clipe trăite. Dar alături de sentimentul melancolic al trecerii noastre prin timp, Renașterea, renunțînd la transcendență, adaugă unul nou și care îi este exact contrar: acela al bucuriei de a trăi în timp. „Temporalitatea nu apare astfel doar ca semnul indelibil al morții ci, în aceeași măsură, ca teatrul și cîmpul acțiunii unde, în pofida faptului că e muritoare, ființa umană poate să-și reveleze autentică ei divinitate și să-și cucerească o nemurire personală”⁸.

A contribuit la această afirmare a omului, aici, în viața terestră, în mod hotărîtor, apariția unei coordonate spirituale a vieții moderne: sentimentul istoriei. În Antichitate istoria era o ramură a literaturii cu preocupări moralizatoare; în Evul Mediu se deslușea, în depănarea caietului evenimentelor, ipostazieri ale voinței divine, așa cum, mai tîrziu, în secolul al XVII-a va teoretiza, acest punct de vedere Bossuet în al său *Discurs asupra istoriei universale*. Lipsa, și într-o epocă, și în alta, „simțul istoriei, adică al facultății de a plasa evenimentele în condițiile în care s-au produs”⁹. Fără îndoială că tărîmul literaturii, în general, și al romanului, în special, nu trebuie confundat cu acela al istoriei. Încă Aristotel ne prevenea împotriva unei astfel de analogii simpliste”. Datoria poetului — scria Aristotel — nu e să povestească lucrurile întîmplate cu adevărat, ci lucruri pufînd să se întîmple în marginile verosimilului și ale necesarului. Întradevăr, istoricul nu se deosebește de poet prin aceea că unul se exprimă în versuri /de-ar pune cineva în stihuri întreaga operă lui Herodot, aceasta n-ar fi mai puțin istorie, versificată ori ba/, pentru că unul înfățișează aievea fapte întîmplate, iar celălalt fapte ce s-ar putea întîmpla. De aceea e și poezia mai filozofică și mai aleasă decît istoria; pentru că poezia înfățișează mai mult universalul, cîtă vreme istoria mai degrabă particularul”¹⁰. Vom reveni, mai tîrziu, asupra însușirii literaturii de a fi mai filozofică decît istoria. Să reținem doar împrejurarea că stagiritul ne previne împotriva unei apropieri simpliste între istorie și literatură.

Și totuși, dezvoltarea simțului istoriei are o contribuție decisivă pentru racordarea, în roman, a timpului real cu timpul romanesc. Căci istoria descoperă trecutul, îl compară cu prezentul și își îngăduie previziuni asupra viitorului; ceea ce există în viața reală, timpul cu aceste trei aspecte ale sale va apare apoi și în literatură.

Este adevărat că apariția sentimentului, a simțului istoriei, a putut împinge — și a împins — la o preponderență a timpului extern în roman, caracteristică care s-a menținut vreme îndelungată în istoria romanului, pînă după Balzac. Totuși ceea ce am putea numi percepția subiectivă, internă și afectivă a timpului, nu e doar o descoperire tardivă, descoperire care, cum bine se știe, își găsește încununarea în opera lui Proust. Dimensiunea interioară a timpului își poate revendica începuturile încă în Antichitate. În *Confesiunile Sf. Augustin* apare astfel, elaborată pentru întîia oară, o teorie asupra timpului

⁸ George Poulet: *Etudes sur le Temps humain*, Plen. 1966, p. X.

⁹ Andrei Oțetea: *Renașterea*, Editura științifică, 1964, p. 300.

¹⁰ Aristotel *Op. cit.*, 1451 b, p. 64—65.

subiectiv sau psihologic. Tot ceea ce se întâmplă, ne spune Sfântul Augustin, se întâmplă a c u m . Totuși, cu ajutorul amintirilor și a așteptărilor, noi includem în această actualitate și trecutul și viitorul, Trecutul devine astfel amintirea actuală a unui eveniment de odinioară, iar viitorul este așteptarea sau prevederea unui eveniment care se va întâmpla. „Quid este tempus? Si nemo a ne quareat, scio, si quaeranti explicari velim, nescio”. Ideea timpului subiectiv, idee cu care va opera, prin excelență, romanul modern, își găsește astfel antecedente în istoria filozofiei, Încă în Evul Mediu, la Toma de Aquino, ideea de trecere a timpului e echivalată cu schimbarea reprezentărilor din conștiința omului. Era astfel o anticipare a ideii de durată internă, durată a ansamblului succesiv a gândurilor omului.

Nu e însă mai puțin adevărat că, în literatură, în roman cu osebire, apariția acestei durate interne a urmat o cale mai complicată. Ea este strâns legată de avatarurile, în literatură, a memoriei afective, singura care, prin pulsul ei emoțional, poate sesiza și descrie, întâi, apoi să ne dea senzația acestei durate. Și aici, ca în atâtea alte direcții un merit de frunte îi revine romantismului. Romanticismul, fie că e paseist, fie că se îndreaptă spre viitor, va dori să evadeze din prezent. Lamennais scrie - „Fug de prezent pe două căi, prin aceea a trecutului și prin aceea a viitorului”¹¹, iar George Sand : „Mi-am dat seama că prezentul nu există pentru mine. . . că preocuparea vieții mele era să mă învîrtesc fără încetare fie către bucuriile pierdute, fie către acelea încă posibile”¹². Romanticii vor glorifica deci timpul afectiv, timp care, cu ei și prin ei, va deveni timpul de predilecție al romanului. Datorită virtualităților acestui timp, sufletul nostru poate să-și retrăiască, prin amintire, bucuriile trecutului. Acesta e marele miracol al memoriei afective, memorie pe care, înaintea lui Proust, romanticii au trăit-o și au experimentat-o. Întreaga istorie a romantismului ne dă nenumărate pilde ale unor astfel de inițiative¹³.

Din păcate adineori amintitele particularități ale timpului subiectiv și afectiv nu vor pătrunde, decît mai tîrziu, în substanța romanului. Romanul picaresc, ca și romanul de formație, se desfășoară încă într-un timp exterior, un timp de convenție, acela al evoluției eroului, al împlinirii personajului central. Întîmplările se succed, într-un astfel de roman, în același ritm și în aceeași ordine cronologică. Și mai convențională este ideea de timp în romanul sentimentalist un roman, de obicei, în scrisori. Procedul scrisorilor, în afara faptului că e factice, reia de fapt, prin mijlocirea acestui artificiu literar, o povestire despre care ni se relatează unele întîmplări în afara duratei.

Nici romanul balzacian nu învederează încă apropierea timpului subiectiv de către roman. Dimpotrivă. Năzuința lui Balzac e să surprindă, în mare, societatea timpului său. În *Avantpropos* la *Comedia umană* ni se înfățișează, mai de grabă, intenția și ambiția de a face loc, în roman, timpului obiectiv și istoric, nu timpului subiectiv și individual. Se știe că începuturile de romancier ale lui Balzac stau sub steaua lui Walter Scoot. În *Avantpropos* Balzac vorbește însă

¹¹ Poulet, *Op. cit.*, p. XXXII.

¹² *Idem, ibidem.*

¹³ *Idem, ibidem.* p. XXXIII.

de „defectele de legătură” între romanele lui Walter Scott, defecte care i-au sugerat ideea” de a lega compozițiile sale de așa manieră încât să coordoneze o istorie completă”¹⁴. Le Breton¹⁵ ne spune că ideea de a fi un istoric al epocii sale i-a fost sugerată lui Balzac de *Memoriile* lui Saint-Simon, operă pe care o citea în acea vreme. Oricum ar sta însă lucrurile ideea de a încerca o istorie a epocii în literatură — și reușita, de altminteri magistrală a acestor idei — trimite, în ceea ce privește opera lui Balzac spre un timp exterior, și, nicidecum, spre un timp intim și subiectiv. Să reținem, în acest sens, distincția subtilă pe care o făcea Poulet între metoda lui Flaubert și aceea a lui Balzac. Metoda aceasta scrie Poulet, este „opusă aceleia balzacienne care, pornind de la un apriori creator, decretează din capul locului existența unei legi forță în care trebuie doar exprimată, în termeni din ce în ce mai concreți, curba descendentă în viața reală. Balzac e romancierul determinantului; Flaubert e romancierul determinatului”¹⁶.

Dar, pînă a se ajunge la Flaubert, tendința timpului interior și subiectiv de a se instaura în centrul romanului, cunoscuse, fie și lipsite de continuitate, câteva apariții importante. Cea mai pilduitoare, este aceea a romanului lui Laurence Sterne: *Tristan Shandy*. Sterne e „cel dintîi romancier care introduce în narațiune timpul subiectiv. Inovația sa constă în faptul că încearcă să integreze timpul conștiinței în timpul istoric, subiectiv”¹⁷. Această împrejurare i-a determinat, pe unii exegeți, să vadă, în Sterne, un precursor al lui Faulkner. Ca în romanele scriitorului american, sau în eposul proustian, în *Tristan Shandy* întâmplările nu sînt povestite în ordine cronologică. Cum s-a observat¹⁸ romanul lui Sterne combate teoria formulată de filozoful englez Jon Locke în celebrul *Eseu asupra intelectului omenesc*, teorie care încearcă să definească timpul în termeni spațiali, împrejurare care eliminînd durata duce la abolirea timpului subiectiv. Dar Sterne reține din filozofia lui Locke un element care, la rîndul său, nu va fi lipsit de importanță în constituirea conceptului de timp subiectiv. Acest element, predominant la Locke și precumpănit în întreaga filozofie engleză, este empirismul. Dar „orice gnoseologie cu caracter empirist își are fundamentul necesar în psihologie”¹⁹. Dacă adăugăm apoi că gnoseologia lui Locke pune accentul pe senzație („ideea”, în gnoseologia lui Locke are un substract empiric, deosebit radical de substratul etern, imuabil, aprioric, al „ideii” platonice), vom înțelege ușor calea pe care această epistemologie o va deschide timpului subiectiv. În nu mai mică măsură, timpul subiectiv este pregătit de celebra teorie a asociației ideilor, asociație care explică un „complex psihic pe baza unei combinări vizibile sau prezumate a unor elemente simple”²⁰. „Există o legătură de idei care depinde exclusiv de întîmplare sau de obicei; idei, între care nu există de la sine nici o apropiere, devin așa de strîns legate în mintea

¹⁴ H. U. Forest, *L'esthétique du roman balzacien*, P.U.F., 1950, p. 37.

¹⁵ *Idem*, *ibidem*.

¹⁶ Poulet, *Op. cit.*, p. 324.

¹⁷ Mihai Spărișu și Mihai Miroiu: *Prefață la Laurence Sterne: Tristan Shandy*, E.L.U., p. 22.

¹⁸ *Idem*, *ibidem*.

¹⁹ Dan Bădărașu, *Studiu introductiv la John Locke: Eseu asupra intelectului omenesc*, vol. I. Editura științifică, 1961, p. XXIII.

²⁰ *Idem*, *ibidem*, p. XXX.

unor oameni, încît este foarte greu să le despărțim una de alta : ele sînt mereu împreună și de îndată ce apare una în intelect apare și cealaltă, asociată cu ea, iar dacă sînt astfel unite mai mult de două, apare laolaltă tot grupul de idei, care sînt totdeauna inseparabile”²¹. Textul citat adineaori exprimă, de minune concepția asociaționistă. Nu este cazul, acum, a unei analize în detalii a erorilor asociaționismului, a iluziei așa numite „idei simple” în fața cărora se oprește despicarea analitică. Ceea ce ne interesează este, cu totul, altceva : împrejurarea că teoria asociaționistă, atomistă, mecanicistă, va pătrunde și în literatură, în roman, în construcția epică care va căuta să fundamenteze, pe această cale, mecanismul timpului în desfășurarea romanului. Dar această concepție, care definește durata ca : o întindere care fuge”²², iar timpul ca „o durată împărțită prin măsuri”²³ conduce la o înțelegere a timpului în termeni spațiali și, ca atare, la un timp exterior cum nu se poate mai puțin propice duratei interne și timpului afectiv. Este modalitatea care caracterizează, în egală măsură romanul balzacian, sau acela al lui Dickens sau Thackeray.

Prima fisură, în această modalitate de a concepe timpul și memoria, deopotrivă, prin mijlocirea unor asociații de idei și ca o dimensiune a spațialității apare la Flaubert în *Educația sentimentală*. Lukacs a demonstrat-o magistral în *Teoria romanului*. *Educația sentimentală* „se înalță pe o experiență trăită a temporalității”²⁴ împrejurare care îl determină pe Lukacs să numească romanul lui Flaubert cartea cea mai tipică a secolului în ceea ce privește problematica romanului. Timpul devine, în romanul lui Flaubert, liantul unificator al particulelor de trăiri sufletești care compun cartea. „Personajele — scrie Lukacs — sînt înseriate în timp. Fluxul timpului conferă totalitatea sa proprie existenței lor”²⁵. Pentru prima dată personajele trăiesc, cu adevărat în timp care nu mai e conceput ca o dimensiune spațială ci ca o categorie a trăirii interne. Căci marele dezavantaj al teoriei asociaționiste, dezavantaj care se repercuta și asupra compoziției romanului pînă la Flaubert, era acela că asociația de idei și sentimente era concepută actual, adică în prezent. Timpul în romanele tradiționale era astfel lipsit de intensitatea retrăirii, în roman, a trecutului, văduvit astfel de sentimentul scurgerii timpului, de avatarurile devenirii, adică tocmai de ceea ce este specific romanului, de sentimentul timpului, sentiment care îl îndreptățește, pe deplin pe Walter Pabst să numească romanul „o poezie despre timp”²⁶. Pentru prima dată această poezie a timpului interior, profunzimii duratei se lasă ghicită și gustată de cititor în *Educația sentimentală*.

La Flaubert însă, și la continuatorul și discipolul său Maupassant, problema timpului în roman, deși, și la unul și la altul, împinge spre o poezie epică, apare, ca o problemă de compoziție literară. Dar la Maupassant apare, în romanul *O viață* un timp, subiectiv și afectiv prin aceea că el nu mai e omogen. Timpul

²¹ John Locke, *Op. cit.*, Cartea II-a, Cap. XXXIII, § 5, p. 384.

²² *Idem, ibidem*, p. 159.

²³ *Idem, ibidem*, p. 166.

²⁴ Lukacs, *Op. cit.*, p. 123.

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 124.

²⁶ W. Pabst: *Literatur zur Theorie des Romans* în *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 1960, Heft 2, Iuli.

suferă variațiuni și contractări sau alungiri, în măsura în care aceste variațiuni ale timpului afectează ritmul vieții personajelor. Astfel se diferențiază romanul de povestire. El nu mai e o imagine detașată și nici nu o serie de imagini discontinue, cît un flux de imagini, o imagine continuă²⁷.

Jean Paul Sartre are, în ceea ce privește compoziția romanului, o observație care, fără îndoială, e demnă de luat în seamă. Sartre afirmă, anume că „O tehnică românească trimite întotdeauna la metafizica romancierului”²⁸. Sciziunea între romanul tradițional și romanul secolului nostru, cu osebire între romanul pe care îl propun promotorii romanului contemporan, Proust, Joice, Faulkner, impune astfel, cu necesitate, încadrarea problematicei evoluției raportului între timp și roman, într-un context mai larg, într-o viziune de ansamblu ai cărei pilăstri de susținere trebuie scldădiți, în cele din urmă, pe problema filozofică asupra timpului. Este adevărat că această raportare la filozofie nu e nouă în știința literaturii și, mai ales, în literatura comparată. Cu osebire chestiunea a fost discutată în cadrul problemei care ne interesează. S-au stabilit astfel filiațiuni și chiar influențe ale filozofiei lui Bergson asupra lui Proust ; s-au întreprins apoi paralelisme între teoria lui W. James despre fluxul continuu al conștiinței și tehnica monologului interior la Virginia Woolf și James Joyce. Fără ca astfel de cercetări să fie repudiate, ele suferă, în majoritatea cazurilor, de pericolul unor conexiuni hazardate și a unor legături stabilite arbitrar, mai cu seamă atunci cînd, cum este cazul influenței lui Bergson asupra lui Proust, influența este socotită factorul primordial în dauna originalității. Tărmurirea cercetării raportului între concepțiile filozofice despre timp și perspectiva timpului în romanul contemporan, doar la probleme de influență poate, în cele din urmă, conduce la o înfundătură. Pericolul ar fi acela că influența ar alege, în mod arbitrar, dintr-o mulțime de factori, doar unul acela al presupusului raport de influență. În realitate lucrurile sînt mai complicate.

Criza întrebuintării vechii tehnici compoziționale în roman, în ceea ce privește timpul, își revendică astfel, o pluraritate de izvoare. Dar toate conduc spre concluzia că imaginea despre timp, astfel cum apărea în romanele secolului trecut, devenise caducă. Dacă exceptăm *Educația sentimentală* și *O viață*, exemple amintite adineaori, devine evidentă sciziune între felul cum apare timpul în romanele secolului trecut și felul cum este elaborată această categorie în marile romane ale secolului nostru. Căci în timp ce acum se încearcă a se da sentimentul timpului trăit, atunci timpul era doar gîndit. Gîndit de romancier ca o modalitate a unui sistem de relații, prezentul, într-o astfel de perspectivă, este, în cea mai mare măsură, explicat prin trecut și el prepară viitorul. Din această cauză filosoful care explicitează, poate, în cel mai fidel mod, concepția romancierului dii secolul trecut asupra timpului, este Auguste Comte. „Savoir c'est prévoir, prévoir c'est pouvoir” e o deviză excelentă pentru un romancier care se vrea un descendent al lui Balzac. „Romancierul secolului al XIX-lea este adeseori un istoric care descoperă în cronologie o logică și care dă

²⁷ A. Vial, *Op. cit.*, p. 480.

²⁸ Cit. apud A. Vial, *Op. cit.*, p. 480.

cauzele unui eveniment, în același timp ce le raportează pe acelea care l-au precedat”²⁹.

Dar încă secolul trecut, prin acel răsturnător de idoli care era Nietzsche ne prevenea asupra primejdiilor pe care le comportă istorismul. Nietzsche³⁰ considera că istoria poate fi privită în mai multe feluri; ar exista, pentru gânditorul german, o istorie, monumentală, una critică și una de anticariat. Cea mai răspândită, e după Nietzsche, un gen de istorie pur constatativă, aceea pe care o vor practica, de pildă, emulii naturalismului, încercând să identifice literatura și, în speță, romanul, cu un document, cu o anchetă socială sau — termenul a fost adesea întrebuințat — cu o cronică a vremii. Dar un astfel de roman încercând să redea, în paginile sale, istoria epocii, rămânea credincios unui timp exterior și, în cele din urmă, factice.

Ori, la sfârșitul secolului trecut, psihologia și, în egală măsură, filozofia își îndreaptă, dimpotrivă, atenția spre dimensiunile interioare ale timpului. Psihologia, care se constituie ca știință în secolul trecut va repudia, destul de repede, concepțiile și metodele pozitivist mecaniciste în domeniul psihicului. Timpul apare, în concepția psihologiei contemporane ca „o experiență psihică interioară”³¹. Interesul pe care l-au cîștigat, în psihologia contemporană, cercetările privind eul, psihologia abisală, domeniul subconștientului și al inconștientului învederează, în egală măsură, progresele înregistrate de concepția timpului subiectiv și afectiv.

În nu mai mică măsură secolul trecut a înregistrat, către sfârșitul său, declinul istorismului. Nu e cazul să cercetăm, aici și acum, cauzele acestui crepuscul. Ceea ce ne interesează e să subliniem împrejurarea că nu puține din curentele filosofice de căpetenie ale secolului nostru, bergsonismul, pragmatismul, existențialismul, sînt, în același timp, tot atîtea pledoarii în favoarea unui timp subiectiv, altul decît acela pe care, cum arată Bergson, se lasă măsurat de acele ceasornicului.

Fără îndoială că, am mai spus-o, preponderența timpului subiectiv și afectiv nu trebuie considerată, simplist, ca putînd fi explicată prin mijlocirea unui raport de influență, acela pe care îl exercită filozofia asupra literaturii. Afirmăm că acele ale lui Leon Pierre Quint care vedea în literatura lui Proust un simplu pandant al filozofiei lui Bergson trebuie respinse. „Proust a studiat el cu adevărat operele lui Bergson? Puțin importă. El a sesizat viziunea bergsoniană a lumii, viziune pe care (sic! n.n.) și-a edificat arta. În acest sens nu este excesiv de a pretinde că opera lui Proust este expresia directă pe planul romanului, a filosofiei lui Bergson”³². E, mai de grabă, vorba de un climat spiritual, o atmosferă care plutea în aer și pe care, pentru prima dată, a teoretizat-o celebrul filozof francez.

²⁹ Michel Raimond: *La crise du roman du lendemain du Naturalisme aux années vingt*, Librairie José Corti, 1966 p. 355.

³⁰ Friederich Nietzsche: *Werke*, Auswahl in zwei Bänden, Verlag: Alfred Kröner *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, p. 35.

³¹ Mihai Ralea, *Ideea de timp în conștiința modernă în Scrieri din trecut în literatură și filozofie*, ESPLA, 1958, p. 46.

³² Pierre Leon Quint: *Bergson et Proust* în Henri Bergson, *Essais et témoignages inédits*, La Baconnière, Neuchatel, 1945, p. 338.

Recunoscîndu-i astfel meritele vădite și reale ale lui Bergson în edificarea unei concepții filozofice a timpului, concepție cu care arta lui Proust, în primul rînd, aceea a Virginiei Woolf și, în mai mică măsură, Joyce au nu puține puncte de contact, trebuie să subliniem, în același timp, că viziunea asupra timpului, pe care o presupune imaginea artistică, este alta decît aceea pe care o legitimează concepția filozofică. Căci imaginea artistică este fluidă și dinamică în timp ce conceptul este static, egal cu el însuși (A este A). De aici și mulțimea exemplelor și a comparațiilor întrebuintate de Bergson; tocmai pentru a ne putea reda, prin oncept, dinamismul și evoluția duratei, durată care caracterizează viața noastră sufletească, durată în care „In ea vivimus et movemur et sumus”³³. Ceea ce însă impune, o astfel de concepție filozofică, și ceea ce, fără îndoială că apare ca ceva nou în romanele contemporane, este timpul ca o dimensiune sensibilă a vieții noastre sufletești. Nu numai prin mecanismul amintirii, a memoriei afective care, la Proust, readuce, în prezent, trecutul, ci prin întreg cortegiul de stări emoționale, pe care această reamintire o presupune. Pornind de la senzație se înalță astfel un întreg sentiment al timpului.

Să subliniem, tocmai în această sensibilizare a timpului, o mutațiune a acestuia în roman. Timpul fusese, aici, inițial, o verigă de legătură în structura, în compoziția unui roman. Timpul presupune apoi, în roman, articulată sau nu, conștientă sau difuză, o concepție filozofică; în sfîrșit, și aceasta e, poate, trăsătura de căpetenie a timpului în marile romane contemporane, el își cîștigă, sau, cel puțin își accentuează, trăsăturile unui sentiment. Acest sentiment apare, bineînțeles, în mod magistral, în eposul proustian, dar el nu este doar o caracteristică a romanului lui Proust. Il reîntîlnim la Virginia Woolf, la Joyce și Faulkner. Este adevărat însă că Proust a stăruit cu mai multă îndîrjire în efortul său de a capta sentimentul timpului, sentiment care se poate caracteriza tocmai prin prezența, în sufletul nostru, a angoasei și nostalgiei pe care ni le provoacă, în măsură egală, scurgerea, evanescența timpului.

Sentimentul timpului va conduce astfel, în romanele secolului nostru în cele de căpetenie, la dorința de a-l face palpabil și sensibil. Nu întîmplător, la Proust, capacitatea de a trece acest sentiment, din stare potențială, în stare reală, este obținut prin mijlocirea muzicii, a celebrei sonate și a septuorului de Vinteuil. Audiind această sonată Swann: „În locul expresiilor abstracte de timp cînd eram fericit’, o timp cînd eram iubit’ el regăsi tot ceea ce această fericire pierdută își fixase pentru totdeauna, esența ei specifică și volatilă”³⁴. Dacă muzica sugerează, prin neconținuta ei scurgere, sentimentul timpului, un rol nu mai puțin important îl are, în creerea acestuia sentiment, pictura. Căci ea dă materialitate acestui sentiment impalpabil și, cu osebire, evanescență. S-a observat, cu drept cuvînt, că opiniile estetice ale pictorului Elstir, în eposul proustian, sînt, în ultimă analiză, ale lui Proust însuși. Încă unul din primii comentatori ai lui Proust, subtilul filozof spaniol Ortega y Gasset caracteriza

³³ Henri Bergson: *Perception du changement* în *La Pensée et Le mouvant* Alcan, 1934, p. 199.

³⁴ Marcel Proust: *A la recherche du Temps perdu*, Gallimard, ed. 140, *Du côté de chez Swann*, II, p. 184.

arta lui Proust ca un „caz de pontilism psihilogic”³⁵. Caracterizându-l pe Proust în comparație cu Stendhal, Gasset îl aproprie pe primul de Renoir, iar pe al doilea de Ingres; ceea ce îl caracterizează pe Renoir e plasma vie a punctelor luminoase care alcătuiesc carnația femeilor sale. Aidoma acestui reprezentant al impresionismului în pictură. Proust poate fi considerat un impresionist în literatură „Ceea ce aduce Proust în literatură. este ceea ce s-ar putea chema o intenție generală, o atmosferă. Peisajele și oamenii, lumea exterioară și lumea interioară, totul se volatilizează într-o palpitație aeriană și difuză”³⁶. Dar această manieră de a înfățișa realitatea pune accentul pe senzație, pe caracterul trecător și impresionabil al acesteia. Aici se separă Proust de Flaubert. Căci în *Educația sentimentală* ceea ce se căuta era ca să se câștige sentimentul timpului ca o scurgere lentă și egală, în timp ce Proust caută să pătrundă în țesătura internă a acestei scurgeri, să-i sesizeze modulațiile și variațiile de frecvență.

E ceea ce încearcă, pe altă cale, și Joyce în cunoscutul procedeu al monologului interior. Paralela încercată cu W. James e întemeiată, într-atît, întucît fluxul conștiinței presupune o asociere a stărilor de conștiință cu totul după alte criterii decît acelea ale asociaționismului atomist și mecanicist. Întrădevăr psihologia lui James explică întreaga viață sufletească prin curentul conștiinței un flux, o curgere continuă. James subliniază astfel schimbarea continuă a conștiinței, conștiință care, în neîntrerupta ei curgere, nu e niciodată identică cu ea însăși și nu poate, astfel, să ne dea aceeași senzație psihică.³⁷ Dar tocmai această caracteristică a conștiinței o întîlnim în încercarea de a sesiza fluxul continuu, nestatornic și capricios, al vieții noastre interioare, încercare care caracterizează monologul interior în *Ulișe*, romanul lui Joyce. Într-o măsură se poate spune că Joyce duce mai departe, și pe alte tărîmuri, avatarurile timpului pe care le inițiasă Proust. Prin mecanismul rememorării timpul își câștigase, la Proust, însușirile unui sentiment, el devenise sensibil. Trecutul revine în prezent, prin mijlocirea amintirii, cam în felul în care trece un lichid dintr-un vas într'altul datorită principiului vaselor comunicante, Dar în romanul lui Proust, în pofida răsturnării a nu puține convenții, rămîne în picioare totuși una, aceea a analizei clasice în psihologie, alcătuiindu-se, din amintiri, oricît de disparate ar fi ele, un mozaic care, pînă în cele din urmă, se dovedește a fi unitar.

Altîminteri stau lucrurile în romanul lui Joyce. Scriitorul a intuit faptul — subliniat, cum a arătat adineaori și de W. James — că viața noastră sufletească este alcătuită dintr-un neîntrerupt monolog interior. Ori, în cadrul acestui monolog, nu numai că se fac frecvente retrospective, cum atît de măestrit o dovedise romanul lui Proust, ci, în prezent chiar, monologul urmează o cale sinuoasă, capricioasă, supusă influențelor interioare sau exterioare, influențată chiar de unele asociații mecanice. Astfel monologul interior va căuta să dea viață

³⁵ Ortega y Gasset: *Le Temps la distance et la forme chez Proust* în *Hommage a Marcel Proust*, Gallimard, 1927, p. 293.

³⁶ *Idem, ibidem.*

³⁷ W. James: *Précis de Psychologie*, trad. franceză, Ed. Marcel Rivière, p. 199 și 200.

acestui haos de gânduri surprinse în zbuciumata lor gestație.³⁸ Cum însă noi nu gândim pe un singur plan, ci pe mai multe deodată, este greșit să presupunem, cum făcea analiza psihologică clasică, că noi urmărim un singur gând dimpotrivă, noi urmărim mai multe deodată, le întrerupem în mod capricios și le reluăm la voia întâmplării. Dacă Proust subliniasă excelența amintirii și a fuziunii, prin amintire, a trecutului cu prezentul, Joyce, prin tehnica monologului interior, accentuează *simultaneitatea* trăirilor și a gândurilor în viața noastră suflatească, pluralitatea gândurilor, dispuse în mai multe straturi și nivele ale vieții conștiente și subconștiente. Monologul interior, astfel cum este realizat în *Ulise* interferează, în sfârșit, gândurile și sentimentele de pe diferitele planuri ale vieții noastre suflatești, învederînd astfel complexitatea psihicului uman.

Simultaneismul introdus de monologul interior în structura timpului în roman, se va împleti cu retrospectiva în nu puține din marile romane ale secolului nostru. Deosebit de interesantă este, în această direcție, organizarea materialului epic, în funcție de timp, în romanele lui Faulkner. Ca și la Proust, timpul dominant al operei lui Faulkner este *trecutul*. Dar această caracteristică nu o întâlnim numai în structura, în compoziția romanelor ci, în egală măsură în atitudinea pe care o adoptă, în fața timpului, personajele lui Faulkner;³⁹ blocarea timpului, negarea sau ignorarea lui, îngroparea, în timp sau în istorie, opoziția între timpul natural al ciclurilor cosmice—și timpul cronologic, mecanic, al arătătoarelor ceasornicului, sînt cîteva din manifestările pluraliste timpului în romanul lui Faulkner. În compoziția romanului, aplatizarea timpului poate conduce la un timp văduvit de durată, la un timp mort, la un timp care anticipează, sau, dimpotrivă privește de-a îndățăteala evenimentele⁴⁰. Ca și la Joyce evenimentul nu are o structură simplă, univocă, monoplană, ci una pluralistă, echivocă, dispusă pe mai multe straturi de adîncime. Cu o precizare care, în aceeași măsură, are semnificația unui adaos. Dacă la Joyce legătura între asociațiile de idei era dublă, pe planul logic și acela al subconștientului, determinată, în acest caz, de semnificația simbolică, la Faulkner se accentuează din semnificația simbolică, un sens nou al asociațiilor mentale, a legăturii între evenimente în timp; e vorba, anume, de accentuarea principiului relațiilor secrete „semnificative pe planuri semantice mai adînci, simbolice ori mitice”⁴¹, relații care confirmă, odată în plus, multiplicitatea și pluralitatea formulelor compoziționale care creează sentimentul timpului în romanele lui Faulkner.

Doar în treacăt, să amintim, către sfîrșitul acestor considerații, modalitățile complexe pe care le ia construcția romanului în funcție de timp, în noul roman francez. Nu se poate vorbi, aici, despre o tehnică unică, ci, mai de grabă, de o pluralitate de procedee întrebuițate în tehnica romanului. Întîlnim astfel, în *Drumurile Flandrei* de Claude Simon o voită dezorganizare a timpului⁴²,

³⁸ Stuart Gilbert: *James Joyce's Ulysses*, London, Faber & Faber.

³⁹ Sorin Alexandrescu: *Faulkner*, E.L.I.U. 1969, p. 451 infra.

⁴⁰ *Idem*, *ibidem*, p. 454.

⁴¹ *Idem*, *ibidem*, p. 459.

⁴² Jean Ricardou: *Un ordre dans la D  b  cle* postfa   la *La route de Flandres* de Claude Simon, Union Générale d'  ditions p. 283.

un abandon conștient al cronologiei. *Întrebuințarea timpului* de Michel Buter evidențiază normalizarea raportului între timpul narațiunii și timpul ficțiunii⁴³, iar apropierea procedeelor întrebuințate de noul roman de tehnica aparatului de filmat, va conduce, în unele romane aparținând acestui curent literar, la predominarea, în discursul epic, a prezentului indicativului, cum arată, într-un studiu, Jean Bloch Michel⁴⁴.

Este, fără îndoială, iluzoriu, să încercăm să caracterizăm noua tehnică romanescă, noile raporturi între timp și roman, prin câteva informații succinte. Ceea ce se poate, oricum, reține, e o caracterizare globală a raportului între timp și roman. Inițial aceste raporturi puteau fi reținute ușor; ele erau simple, privind doar tehnica, compoziția romanului, tehnica, compoziție care, la rîndul ei, devine din ce în ce mai complexă, mai complicată. Pe măsură ce înaintăm în secolul nostru, raportul între timp și roman depășește simplul plan al relațiilor compoziționale. Apare un sentiment, o poezie a timpului în roman și, în nu mai mică măsură, prin situarea omului în universul romanului, o meditație, directă sau indirectă, asupra timpului în roman, a relațiilor între timpul romanului și timpul real. Cîteva din etapele acestui lent și semnificativ proces de evoluție, ne-am străduit să le deslușim în încercarea noastră.

ВРЕМЯ И РОМАН

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

В настоящем исследовании сделана попытка уточнить отношения между временем и романом. Кроме рассмотрения исторического аспекта, при котором привлекаются и данные компаративистики, в работе изложены и некоторые соображения, относящиеся к теории литературы. В работе указывается, что время является основной характеристикой композиции в романе, которая дает возможность различать роман и повесть, роман и эпопею. Подчеркивая характеристики, которые являются свойственными времени в романе, автор выявляет различия между временем романа и мифическим временем повести. Дальше в работе автор обращает особое внимание на другую характерную черту времени в романе, а именно на чувство времени, так как оно проявляется посредством субъективного времени. В статье привлекаются примеры из романов Флобера, Мопассана, Пруста, Джойса, Фолкнера и из нового французского романа. В конце статьи подчеркивается многоаспектность отношений между временем и романом.

⁴³ Jean Ricardou: *Problèmes du nouveau roman*, Editions du Seuil, p. 162.

⁴⁴ Jean Bloch Michel: *Le présent de l'indicatif*, Gallimard, 1963.

TEMPS ET ROMAN

(RÉSUMÉ)

L'étude se propose de préciser les rapports entre le temps et le roman. Autre l'excours historique, dans lequel on fait appel à la littérature comparée, on fait aussi des considérations concernant la théorie littéraire. On montre, en effet, que le temps est la principale caractéristique de la composition du roman et on offre, dans le sens — là des distinctions entre le roman et le récit, entre le roman et l'épopée. Tout en soulignant les caractéristiques propres du temps dans le roman, on met en relief les différences entre le temps du roman et le temps mythique du récit. On accentue ensuite un autre trait du temps dans le roman, à savoir le sentiment de la temporalité, tel qu'il se manifeste par l'intermédiaire (par la médiation) du temps subjectif. Dans ce sens-la on recourt à des exemples empruntés aux romans de Flaubert, Maupassant, Proust, Joyce, Faulkner, au nouveau roman français. A la fin de l'étude, on met en évidence la multiplicité des aspects concernant le rapport entre le temps et le roman.

COORDONATE ONTOLOGICE ȘI MORALE ÎN OPERA LUI HERMAN MELVILLE

DE

MARCEL CORNIȘ-POP

„Așadar poemul meu e proscris și faima nemuritoare nu e făcută pentru mine. Eu voi rămâne veșnic un necunoscut. O, soartă intolerabilă!”

(*The Fiddler—Violonistul*)

I

Și totuși la 150 de ani de la nașterea lui Melville (1 aug. 1819 — 23 sept. 1891) adevărata sa măsură pare să ne fie restituită. Nu însă în întregime. Ca și în cazul contemporanilor săi Hawthorne și H. James, Europa a ajuns să-l cunoască numai în ultimele decenii. La noi mai stăruie parcă o anumită îndoială asupra semnificației majore a operei sale, ceea ce face ca evaluările critice să fie rare iar traducерile, atâtea câte sînt, să apară (cu o singură excepție) în Editura Tineretului și nu fără omisiuni (care în cazul traducerii semnate de Șerban Andronescu, merg pînă la capitole întregi).

Cu atît mai dramatic ni se pare destinul acestui scriitor în propria sa țară. Prima sa carte publicată, *Typee* (1846), în mare parte doar o povestire fidelă amintirilor sale ca harponier pe baleniera Acushnet, atrage simpatia publicului pentru prospețimea descrierii, dezinvoltură și exotism dar și oprobiul misiunilor denunțați în ea (comentarii de felul „indigenii erau civilizați în cai de tracțiune și creștinați în animale de povară” aveau să fie expurgate din ediția americană). Margaret Fuller (frecventatoare zeloasă a Clubului Transcendental) o recenzează favorabil, descoperind o anumită dedicație pe care Melville și Whitman o aveau de împlinit în literatura americană. Dar în general comentariile nu depășeau tonul moderat și ușor infatuat al editorului ei care o prezenta ca pe o carte vie și agreabilă dar de loc filozofică, fără îndoială. ” Melville este privit cu curiozitatea firească acelor care căutau în el mai puțin scriitorul cît pe călătorul care viețuise „patru luni printre canibali”. După publicarea unei cărți asemănătoare (*Omoo*, 1847), picarescă și amuzantă, Melville încearcă să conteste mitul scriitorului care se produce fără efort — și fără

scrupule de ordin literar —, scriind un roman propriu zis în care peripețiile marine nu sînt decît un pretext pentru o fabulație alegorică bogată (pe alocuri barocă, încărcată de aluzii livrești) asemănătoare *Călătoriei Pelerinului* a lui Bunyan, pe care de altfel atît Melville cît și Hawthorne și-l consideră drept precursor. *Mardi* sau *O călătorie acolo* (1848) produce însă surpriză dovedind că cititorul era încă prea puțin dispus să-l recunoască ca scriitor veritabil, poet și gînditor. Melville notează cu amărăciune în jurnalul său: „Îți vine să înnebunești la gîndul, adevărat supliciu, că un scriitor nu-și poate deschide niciodată sufletul în fața cititorilor săi.” Pentru moment el se vede constrîns („O pungă goală doboară pe poet — dovadă *Mardi*”) să revină la tonul din *Typee*, bănuind că poate ceruse publicului prea mult, și scrie două romane autobiografice: *Redburn: His First Voyage* (*Redburn, Prima sa călătorie*, 1849) și *White Jacket* (*Bluză albă*, 1850), fără însă să renunțe la intenția sa de a crea cărți cu o semnificație bogată, „povestiri eroico-ontologice” sau „mitopoetice”, cum le numește. Așa apare în 1851 *Moby Dick* sau *Balena Albă*, „cel mai mare roman al său și probabil una din operele cele mai impresionante din literatura americană”¹, scris, așa cum ne mărturisește chiar autorul „cu o pană de condor” înmuiată în „craterul „Vezuviului drept călimară.” Concepută ca o „povestire de aventuri fundată pe cîteva legende păgîne ale pescuitului de balene în mările sudului și ilustrată de experiența proprie a autorului ca (...) harponier”,² cartea a evoluat spre un hibrid între roman și povestire în care alegorismul moral și religios se ascunde sub aparența de faptic și documentar într-o manieră sugerată probabil de Carlyle sau Hawthorne. Romanul era însă, ca orice capodoperă, prea mare pentru epoca lui și pentru o literatură națională cu tradiții încă firave, care rămăsese undeva între un clasicism întîrziat și un victorianism precoce — cel puțin pînă la venirea lui Poe. Cu excepția lui Hawthorne care îl felicită și îi scrie că a înțeles simbolică cărții, cititorii îi fac o primire rece. Un motiv în plus ca în *Pierre* sau *Ambiguitățile* (1852) Melville să introducă discriminarea între „popor” și „public”, identificîndu-se cu cel dintîi și stigmatizînd pe cel de al doilea ca pe un idol monstruos „cu cap de măgar, corp de maimuță și coadă de scorpion”, care l-a nedreptățit întotdeauna. Tot aici (capitolul *Tînăra Americă literară*) își va ironiza criticii și editorii, imaginîndu-i pe cei din urmă ca pe niște croitori care și-au părăsit foarfecele pentru o meserie mai lucrativă.

După publicarea romanului *Pierre* (în intenție o dramă domestică, sentimentală, un fel de „strachină rurală de lapte” după modelul mult aplaudat a lui Goldsmith, dar în cele din urmă un studiu dezabuzat al perplexităților conduitei umane și a legilor morale, față de care nici Hawthorne nu mai are nimic de spus) Melville trăiește deziluzia celui care presimte că și-a epuizat posibilitățile creatoare fără să fi reușit să se facă ascultat. Un an mai tirziu focul mistuie zăburile cărților sale care nu vor mai fi tipărite în timpul vieții. Descurajarea, indiferența, îl fac să renunțe la marile teme, scriind rar și în general numai

¹ Arthur Mizener, *Twelve Great American Novels*, New York, The New American Library, 1967, p. 23.

² apud Tyrus Hillway, *Herman Melville*, New York, Twayne Publishers, Inc., 1963, p. 43.

povestiri (șase din ele adunate sub titlul *Piazza Tales — Povestirile verandei*, 1855) sau poezii (*Cîntece despre luptă și aspecte ale războiului*, 1866, poemul *Clarel*, 1876, 18 000 de versuri conținînd reflexii asupra religiei, științei, geografiei, moravurilor). Nici pelerinajul prin Europa nu are darul să-l dispună, vechiul spirit al aventurii îl părăsise. „E ciudat, scrie Hawthorne în 1856, cum persistă omul acesta să-și măsoare deșertul din sufletul său”. Melville moare înainte de a fi dat versiunea definitivă a celei de a doua capodopere a sale, *Billy Budd, Foretopman* (*Billy Budd, Gabier pe mezină*). Povestirea rămîne în manuscris, uitată pînă în 1924. La moarte gazetele îi consacră scurte obituare care se rezumă la a cita doar *Typee* — și, nu întîmplător, cu data publicării greșită — sau a-i recunoaște reputația de umorist în descendența lui Rabelais.

„În anii războiului Civil, observă M. Cunliffe, foarte puțini erau aceia care, rugați să enumere principalii scriitori americani în viață, i-ar fi menționat pe Melville și pe Whitman...”³.

Prea puțin citit (*Istoria Cambridge a Literaturii Americane* în patru volume, 1917 — 1921, îi consacră mai puțin de patru pagini), Melville supraviețuiește doar în coteria unor scriitori britanici ca W. Clark Russell și Robert Buchanan care reproșau americanilor faptul de a nu recunoaște în el pe „singurul scriitor imaginativ demn de a sta alături de Whitman”. Tolstoi însuși mărturisea într-o scrisoare dependența sa față de Emerson, Thoreau, Melville și Whitman și se întreba de ce America acordă atîta prețuire milionarilor și generalilor ei în defavoarea poezilor și moraliștilor. Filistinismul epocii, aplecarea ei spre realismul brutal al războiului și competiția industrială, lasă prea puțin loc scriitorilor care ca și Hawthorne Melville și Poe („I Triumviri dell'Inquietudine”, după expresia lui Luigi Bertì), încercau să introducă preocupări metafizice în opera lor, cu atît mai mult cu cît contemporanii lor de peste ocean, Dickens sau Thackeray, nu depășeau pe alocuri stadiul unui realism pictural (sau cum spune A. Trollope nu fără umor, „de partea noastră a Atlanticului, noi ne ocupăm mai mult de biftec și de bere decît de vise”). Ei nu vor fi citați nici mai tîrziu cînd destinele literaturii americane ajung să fie hotărîte aproape exclusiv de curentul pragmatic (William James, J. Dewey), de analism și naturalism (Crane Norris, Dreiser, Farrell).

Abia după 1920, odată cu publicarea unor lucrări esențiale (D. H. Lawrence, *Studii de literatură americană clasică*, F. O. Matthiessen, *Renașterea americană*) tradiția lor va resuscita, reinstalînd în literatură „preocuparea pentru ceea ce se găsește dincolo de experiența imediată”. Operele lui Melville sînt publicate în 16 volume, deși cu multe inadvertențe, (1922 — 1924), după ce, cu un an înainte apăruse prima sa biografie: R. M. Weaver, *Herman Melville, marinar și mistic*. Curînd investigația romanului *Moby Dick* ajunge să concureze în importanță pescuitul de balene propriu zis, devenind o industrie în sine. Michael Sadleir este primul care descoperă marea artă a unor povestiri melvilliene ca *Benito Cereno* și *The Encantadas* (ediția lor definitivă neapărînd decît în 1949) ca apoi A. Bennett să aprecieze pionieratul pe care *Pierre* îl face în domeniul romanului psihologic iar Robert Penn Warren să ree-

³ M. Cunliffe, *Literatura Statelor Unite*, Buc., E.P.L.U., 1969, p. 149.

valueze cu mult discernămint poezia sa : „Dacă poezia lui e, în general, o poezie alcătuită din fragmente și petece, multe din petece sînt dintr-un material nobil și solid”⁴. Melville este asimilat treptat la patrimoniul culturii americane de unde pătrunde prin numeroase fibre în opera urmașilor săi (fascinația întunericului, tema alienării, a inocenței frustate — care corespunde unei anumite sensibilități sudiste, de la Mark Twain la R. Penn Warren și Faulkner — tema incestului ideal, așa cum o întîlnim în *Zgomotul și furia* lui Faulkner, opoziția romantică între idealul de feminitate blondă, inocentă, eterică, și femeia brunetă, exotică, diabolică, ca la H. James, tehnica montajului la Dos Passos etc.) Prin el literatura americană ajunge să aibă un nume pe plan universal.

II

„E posibil, spune H. Straumann în *Literatura americană a secolului douăzeci*, ca această renaștere a spiritului metafizic să nu fie, pe un plan mai larg decît o „redeșteptare a spiritului Noii Anglii din epoca colonizării, o variantă secularizată a Puritanismului, frămîntat de problemele predestinației, a păcatului și morții. . . ; ceea ce ar explica și afinitatea lui cu gîndirea europeană”⁵. Goethe, lucru ciudat, felicită cîndva pe americani pentru că țara lor nu are castele și ruine care să inspire o literatură a morbidului și himerelor. Dar o întregă tradiție a goticului de la Ch. Brockden Brown și W. Irving la Poe și Hawthorne pare să îl contrazică deoarece, după spusele lui Poe, „goticul nu aparține Germaniei ci spiritului de pretutindeni”. Melville este neîndoios moștenitorul acestui spirit, chiar dacă uneori încearcă să i se sustragă. Deși romantic prin antecedentele sale literare, prin formație și condiționare spirituală Melville este un realist. Experiența sa de viață, opacitatea publicului și revelația răului în natură („Deși în multe din aspectele ei lumea vizibilă pare să fi fost concepută în dragoste, sferele ei invizibile au fost concepute în teroare”) și în societate îi răpesc acea latură a firii sale care fusese optimistă. Așa se explică și relațiile sale ambigue cu transcendentalismul — deși legat de el prin viziunea cosmică, disidentă, prin simbolistica sa și dorința de a transcede suprafața lucrurilor, el nu poate împărtăși optimismul panteist al lui Emerson, încrederea riguroasă a acestuia în capacitatea individului de a surmota dificultățile, și în *Pierre* descrie cu ironie un anume „Club Urquhartian pentru Extinderea Imediată a Limitelor Tuturor Cunoștințelor, atît Umane cît și Divine”, aluzie evidentă la Clubul Transcendental. Melville îi opune concepția tragică a unui destin ineluctabil, a unei naturi „cu ghiare și colți, devorînd feroce” (Carlyle), a unui Dumnezeu care tace, ca și la Th. Hardy : „Toți oamenii se nasc cu frîngîii în jurului gîtului ; de abia cînd sînt înaintea unei morți rapide și subite, muritorii observă primejdiile tăcute, subtile și mereu prezente ale vieții”⁶. Atît Melville cît și Hawthorne au „conștiința existenței răului” pe care îl exprimă în termeni metafizici,

⁴ apud Bradley, Beatty, Long, *The American Tradition in Literature*, vol. I, New York, W. W. Norton & Comp. Inc., 1962, p. 99.

⁵ H. Straumann, *American Literature in the Twentieth Century*, London, Gray Arrow Books, 1962 p. 98.

⁶ apud Eugen Schileru, Prefață la Melville, *Moby Dick*, Ed. Tin., Buc., 1962, p. 35.

aproape manichești, ca o eternă opoziție între bine și rău (*Yin și Yang* din filozofia orintală, adică lumina și întunericul), cu alte cuvinte Redburn — Jackson Billy Budd-Claggart, Ahab — Moby Dick. De altfel Melville, recenzînd *Mușchi pe un vechi prezbiteriu* a lui Hawthorne, remarcă acea „idee calvină a Depravării înăscute și a păcatului originar de care nici un om cu gîndire profundă nu se poate elibera pe deplin”, cu atît mai puțin el. În opera sa se întîlnesc deprinderea protestantă de a moraliza cu pasiunea transcendentă de a vedea în toate lucrurile simbolizarea unor „legi superioare”. Melville e preocupat, așa cum ne mărturisește în *Mardi*, „de esența lucrurilor, de misterul care se află dincoalo de ele, de compoziția lacrimilor provocate de prea mult rîs, de ceea ce se ascunde sub aparențe; de piatra prețioasă din scoica tare”⁷. De la *Mardi* la Moby Dick stilul său se va adapta gîndirii, pe alocuri amendînd-o în platonismul ei, devenind gnostic, aluziv, imaginativ, încărcat de detalii descriptive, tensiune dramatică și simbolism poetic sau livresc.

III

Metafora cea mai simplă a cărților sale este marea; de altfel cu excepția romanului *Pierre* și a cîtorva povestiri, toate cărțile lui pornesc sau ajung într-un fel la mare. La Melville marea devine a treia dimensiune a cărții: „Tot ce putem spune despre roman, scrie E. M. Foster e că el străjuiește două lanțuri de munți, nici unul prea abrupt — Poezia și istoria, așezate față-n față iar a treia latură e marea, mare pe care o întîlnim în Moby Dick”⁸. După B. V. Crawford, Melville este „descoperitorul literar al mării sudului”, deși *Doi ani pe puntea din față* (1840) a lui Richard Dana și *Aventurile lui Gordon Pym* a lui Poe (1838) au apărut înaintea oricărui roman al său. Și nu întîmplător: Melville poetizează marea cu afecțiunea care odată l-a făcut pe Flaubert să exclame: „Cele mai minunate opere ale creației sînt marea, Hamlet și Don Juan a lui Mozart”⁹. În *Moby Dick* de pildă, e chiar la început o scenă în care oamenii părăsesc zidurile orașului și vin într-o splendidă procesiune la malul mării ca s-o privească. „De ce, se întreabă scriitorul, de ce aproape orice flăcău voinic (...) e apucat din cînd în cînd de dorul năvalnic de a pleca pe mare? De ce oare, în prima voastră călătorie pe vapor v-ați simți cutremurați de o înfiorare nelămurită cînd ați prins de veste că (...) nu se mai vede țărmlul?” Poate pentru că „noi vedem aceeași imagine pretutindeni, în toate cursurile de apă și în oceane. Este însăși imaginea de necuprins a vieții; și în ea e cheia pentru toate celelalte (p.50) În viziunea lor și a scriitorului uscatul reprezintă lumea cunoscută, delimitată, marea — „chipul vizibil al aceluia suflet albastru, adînc și fără fund care se află în oameni și în natură.” (p. 214) Există în ea o magie a exoticiului, a necunoscutului „an everlasting itch for things remote” (un dor neostoit pentru țărmluri îndepărtate), cu atît mai semnificativ cu cît nu arareori nostalgia uscatului lăsat în urmă, cu certitudinile și, în cuvintele lui Thomas Mann, „fericirea locului comun, e încă destul de presantă. Melville, ca și Poe, intro-

⁷ apud Marcus Cunliffe, op. cit., p. 126.

⁸ E. M. Foster, *Aspecte ale romanului*, Buc., E.P.L.U., 1968, p. 14.

⁹ apud M. Cunliffe, op. cit., p. 123.

duce în literatura americană cultul experienței, a călătoriei simbolice („călătoriile sînt condiția universală a existenței”) ca atunci cînd, în capitolul *Timp și temple* din *Mardi*, identifică arhitectura cu durata și călătoria cu măsura ei în timp.

Dar marea este și un loc de refugiu pentru dezabuzării societății americane un substitut al sinuciderii: „Ori de cîte ori simt o cută amară în colțul gurii, mărturisește Ishmail, ori de cîte ori sufletul mi-e umed și înfrigorat ca o zi de noiembrie, (. . .) și mai ales cînd obida pune stăpînire pe mine (. . .) atunci înțeleg că întradevăr a sunat ceasul să mă avînt pe mare cît mai curînd cu putință. Asta pentru ca să nu-mi fac seama cu un glonte de pistol.” (*Moby Dick*, p. 47) Intr-un cuvînt marea este, ca și la O'Neill, atît o eliberare, o exaltare, cît și o frustrare, o desperare o școală a vieții („Baleniera a fost pentru mine Yale College și Havard deopotrivă”).

Accepțiunea simbolică a mării este introdusă treptat în primele romane ale lui Melville (ca de altfel și în multe pagini din *Moby Dick*) marea fiind o prezență reală, imediată, ca începînd cu *Mardi* să se identifice tot mai mult cu universul, și anume acea latură a universului care e inexorabil opusă omului, natura „pură” și „vidă”, fără om sau Dumnezeu și care a existat înaintea amîndouă. (*Moby Dick* se termină cu cuvintele: „Apoi totul dispăru și giulgiul atotcuprinzător al mării se întinse peste valurile care se rostogoleau în clipa aceea așa cum se rostogoliseră de cinci mii de ani”). Ea ajunge astfel să se confunde cu acel etern principiu al răului pe care îl caută Melville, „dușmana nu numai a omului străin de ea, ci chiar a creaturilor ei proprii”, întruchipare a „canibalismului universal care domnește pe mări unde toate făpturile se mănîncă unele pe altele și duc un război veșnic între ele, de cînd s-a născut lumea”. (p. 328).

IV

Marea lui Melville este populată de oameni pe măsura ei, singurii în stare să o înfrunte. Ei sînt asemeni acelor „golași indieni din Nantucket, ce trăiau ca niște sihaștri” și care „pornind pe mare de pe mușuroiul lor de furnici, năpădiră și cuceriră lumea fără de hotar a apelor”. (*Moby Dick*, p. 116); oameni fără biografie care, ca și Toby din *Typee*, „aparțineau acelei categorii de vagabonzi pe care îi întâlnești uneori pe mare, care nu vorbesc niciodată despre originea lor sau despre casă și care străbat globul în toate direcțiile, urmăriți parcă de o soartă misterioasă de care nu pot scăpa.” (p. 37) Melville introduce mari individualități umane, shakesperiane, personaje complexe, statuiești, care invită la o interpretare simbolică. Arhetipul lor este Ahab: „născut pe pămînt, dar hrănit de mare; deși muntele și valea mi-au fost mamă, voi, valurilor, sinteți frații mei vitregi” (trad. n. — pasajul lipsește din traducerea lui Șerban Andronescu). Într-o anumită măsură Ahab este un erou hawthornian; nu numai pentru că, așa ca și bătrînul din *Marele rubin*, trăiește din pasiunea cu care urmărește o himeră ci pentru că e conștient de tragismul existenței umane¹⁰. Omul, con-

¹⁰ *idem*, p. 130.

stată el, e hărăzit să trăiască singur cu durerea sa. Deasupra lui nu există divinitate care să-l ocrotească, și chiar dacă există aceasta îi privește cu indiferență: „Voi, cei ce credeți că toată bunătatea stă în zei și tot răul în oameni! Priviți zeii atotștiutori cum ignoră suferința omenească...” (trad. n., *Moby Dick*) Dumnezeuul lui Ahab este Iehova lui Kierkegaard sau Kafka, Ahab — Prometeul care îl sfidează răpindu-i chiar puțința de a exista: „Cine-i deasupra mea? Adevărul nu are margini...” El își descoperă o ascendență asupra zeilor în faptul că întrunește în propria-i persoană atât pe profetul cât și pe realizatorul morții lui Moby Dick. Ahab este suveran sieși „între puterile cerului, iadului, și pământului”, și atîta timp cît mai poate ființa pretinde „să trateze cu toate aceste puteri pe picior de egalitate”:

„Rîd de Tine și te sfidez, vino să vezi dacă mă poți doborî. Să mă dobori? Drumul hotărîrii mele e pardosit cu șine de fier pe care umblă sufletul meu. Peste prăpăstii fără fund, prin munții pustii, pe sub albiile de torente, zoresc mereu fără greșală. Pe drumul meu de fier nici un obstacol nu mă poate opri, nici o piedică”. (p. 224)

La celălalt capăt al drumului său e Moby Dick, balena albă. Stăpîină indisputată a mărilor, ea întrupează, ca și marea, „tot răul din lume și din Ahab”.

„În frenezia sa maniacă Ahab ajungea să o identifice nu numai cu suferințele sale fizice, dar și cu suferințele lui morale... Tot ceea ce te înnebunește și te scormonește, tot ceea ce răscolește adîncul tulbure al lucrurilor, orice adevăr care conține o parte de răutate (...) pe scurt, orice rău existent devenea pentru Ahab o creatură personificată care trebuia combătută cînd apărea sub înfățișarea lui Moby Dick”. (p. 238)

Ahab o urăște cu o ură care a încetat să mai aparțină unui singur om („totalul de ură și de turbare resimțită de întreaga omenire de la Adam”), pentru că nici Moby Dick nu mai e o simplă balenă, ci un întreg univers. „Alegorist din instinct, Melville crează o lume-balenă și ne închide în ea. Din zoologică, balena devine cosmică, devine leviatan, manifestare ireductibilă a voinței și a puterii universale...”¹¹. Ea este atracția și totodată teroarea necunoscutului, a acelor urme lăsate pe ea de harpoane și care închipuie un fel de hieroglife indescifrabile, cum indescifrabilă este înșăși viața. Pentru Ahab balena este locuitoarea acelor adîncuri necălcate de piciorul omului („Dintre toți scufundătorii tu te-ai scufundat cel mai adînc... Te-ai plimbat prin temeliiile lumii. Acolo unde ruginesc nume de corăbii uitate, unde putrezesc speranțe neștiute... Ai fost în locuri unde n-a ajuns nici un clopot, nici un scafandru.” p. 363), dar care ascunde taina lor ca un sfinx. Prin înșăși faptul că e albă, balena e unică, un „*lusus naturae*”, care reprezintă totul sau nimic, după cum și albul este absența culorii sau dimpotrivă, culoarea himerelor, a terorilor spirituale, a calmului morții din Apocalips culoarea „mască” care „prin esența ei nedefinită evocă vidul fără suflare și imensitățile universului, înfigîndu-ne astfel în spate presentimentul anihilării.” (trad. n.) Împotriva tuturor acestor lucruri, dar mai cu seamă a ignoranței și necunoașterii pe care le reprezintă balena, Ahab se de-

¹¹ Jean Jacques Mayoux, *Melville par lui-même*, Ecrivains de toujours' Editions du Seuil, Paris, 1958, p. 70.

finește ca om și ca revoltă în cuvinte inspirate probabil de lectura lui Carlyle sau Emerson :

„Toate lucrurile vizibile nu sînt decît niște măști de carton (. . .) Dacă omul trebuie să lovească, să lovească prin mască. Cum ar putea prizonierul să evadeze altfel decît trecînd prin zid? Pentru mine balena albă este acest zid, aproape de mine. Uneori îmi vine să cred că dincolo de el nu există nimic. Dar existența lui mi-e deajuns. Ea mă provoacă ; ea mă apasă, văd în ea o putere uriașă, animată de o malițiozitate impenetrabilă. Această impenetrabilitate e lucrul pe care îl urăsc . . .” (trad. n.)

Prometeul Ahab devine în consecință Faust care, pentru a-și satisface firea sa insașiabilă, se vinde diavolului (în roman Feddelah, un personaj malefic, adorator al focului), botezînd simbolic tăișul alb al harpoanelor cu sînge negru, „non in nomine patris, sed in nomine diaboli”. (Paralelismul Ahab — Faust poate fi căutat și în alte pasaje, de pildă atunci cînd Ahab calcă în picioare cvadrantul, simbolul neputinței științelor exacte). Ahab este un maniac, un posedat, dar demn în nebunia lui „acest mare om nelegiuît și divin”, cum îl descrie Peleg. Prin chiar numele său biblic el reprezintă atît o sfidare cît și un sacrilegiu. Sfidarea eroică constă în încercarea sa de a răsturna tirania universală, de a transcede suprafața lucrurilor, chiar dacă dincolo de ele nu se ascunde nimic (și Ahab e destul de sceptic sau realist pentru a rămîne doar un transcendentalist deziluzionat), sacrilegiul în tirania pe care o impune semenilor săi în credința că numai constrînși aceștia vor avea tăria să-l urmeze pînă la capăt. Poate tocmai această impietare umană, păcatul trufiei, ca și la Ethan Brand al lui Hawthorne, îl va distruge, îl va damna iremediabil : „Voi doi”, le spune el șefilor de echipaj, „sînteți polii aceluiași lucru ; Starbuck e Stubb răsturnat, iar Stubb e Starbuck ; și amîndoi sînteți însăși omenirea ; numai Ahab trăiește singur printre milioanele de oameni ai pămîntului, nici cu oamenii, nici cu zeii . . .” (p. 585). În ultimă instanță balena nu face decît să precipite acest sfîrșit.

Era nu numai probabil, dar și firesc ca balena să-l înfrîngă pe Ahab atîta timp cît ea întrupa, după Melville, un principiu absolut, inclasabil și inasimilabil culturii noastre (autorul ne invită să urmărim hilara încercare a lui Ishmail de a clasifica balenele după sistemul tipografic, în quarto, în octavo, ș. a.). Dar semnificația actului lui Ahab nu se reduce la atît, ea trebuie căutată în altă parte, de pildă în dialogul pe care același Starbuck și Stubb îl poartă asupra sa. *Starbuck* : „Bătrîne om al oceanelor ! Din toată viața ta înflăcărată ce va mai rămîne pînă la urmă ? O grămăjoară de cenușă. „*Stubb* :” Da, dar cenușă de cărbuni marini, nu uita asta Mr. Starbuck (. . .) nu de mangal ordinar ca al dumitale (. . .) Și să fiiu al naibii dacă nu ai dreptate, Ahab ; trăiește-ți jocul și mori odată cu el.” (p. 538) Ahab este adevăratul erou al romanului deși Ishmail îi supravițuiește, și aceasta deoarece Ahab acționează, pe cînd Ishmail doar gîndește. Ahab reprezintă latura volitivă a omului, Ishmail cea meditativă, sau mai bine zis dubitativă (adevărata cauză a alienării sale, după cum observă Alfred Kazin, stă în indecizia lui¹²). Ori așa cum preciza Melville în *Pierre*,

¹² Alfred Kazin, *Introduction to Herman Melville, Moby Dick*, Boston, 1956, p. 8.

„orice meditație e fără valoare dacă nu-l invită pe om la acțiune, omul nu trebuie să se lase purtat de valul impresiilor diverse și contradictorii”¹³. Ahab reușește chiar și numai prin gestul său simbolic, prin faptul că universul a reacționat, că „dezordinea sa a declanșat, ca într-o tragedie shakesperiană, o dezordine cosmică”¹⁴. Spre el se îndreaptă și simpatiile scriitorului care într-o scrisoare mărturisea: „Iubesc toți oamenii care se scufundă în adâncuri (...) cu ochii injectați de sânge”.

Există în opera lui Melville o sumă întreagă de asemenea personaje, nici unul însă nu are consistența lui Ahab. Așa de pildă Bannadona, constructorul *Clopotniței* (*The Bell Tower*, 1855), are ambiția să reproducă ființa umană într-o mașinărie complicată care însă, evident, îl va distruge, și odată cu el întreg turnul, simbol al aspirațiilor sale prometeice. Păcatul lui este acela de a-l fi luat pe „Prometeu (...) drept lăcătuș”, de a fi încercat (și aici Melville are din nou exemplul lui Hawthorne, cu povestirea *Birthmark* în față) să concureze natura, să o stăpânească prin mijloace pur mecanice. Dincolo de acest păcat există, ca și în cazul lui Ahab, un altul mai grav: profanarea aceluia spirit de frăție și umanitate pe care ar fi trebuit să-l aibă față de semenii săi. Povestirea se încheie pe un ton sentențios: „Așadar robul orb își ascultase stăpînul și mai orb, dar în supunerea lui îl omorise. Creatorul era ucis de propria-i creatură. Clopotul fusese prea greu pentru turlă. Principalul său cusur se afla în locul unde sîngele omului îi pîngărise metalul. Trufia precedase, așadar, căderea”. (p. 258).

Pe de altă parte încă din *Typee* Melville prefigurează alteregoul lui Ahab, Leviatanul. Deși descrierea băștinașilor e generoasă, idilică, ca într-o pagină de Rousseau, asupra cărții stăruie o atmosferă de angoasă, subliniată de întrebarile care se repetă obsedant: „Taipi sau Hapar? O moarte îngrozitoare în mințile unor canibali feroce sau o primire prietenoasă din partea unei spițe mai omenoase de sălbatici?” (p. 78). Așa cum remarcă J. J. Mayoux, „canibalii sînt primul Leviatan — *Taipi* este în cele din urmă o povestire simbolică”¹⁵. Mai tîrziu în *Mardi* apare pentru prima dată metafora fugii, a urmăririi, dar principiul urmărit nu este încă răul, ca în *Moby Dick*, ci binele, un principiu de frumusețe spirituală, de armonie și puritate, așa cum este el întruchipat de blonda Yillah (în contrast cu senzuala și, evident, bruneta Hautia). De altfel *Mardi*, *Moby Dick* și *Pierre* formează după unii comentatori o trilogie a confruntării omului cu Leviatanul în diferitele sale ipostaze: Adevăr, Destin și Virtute. Așa spre exemplu, Pierre acceptă să se sacrifice (din idealism și compasiune) atunci, cînd destinul îi scoate în cale pe sora sa vitregă, pînă atunci neștiută de nimeni: el se căsătorește cu ea, comițînd un incest ideal deoarece în felul acesta salvează memoria tatălui său. Totuși principala sa virtute rămîne aceea de a nu renunța la acțiune, chiar dacă, printr-un joc al întîmplării, intențiile sale produc efectul contrar: „Era în el o voință care refuza să capituleze... Corabia sufletului său prevedea stîncile inevitabile, dar își urma calea, hotărîtă să naufragieze cu curaj”¹⁶. Dar Pierre e încă departe de admirabil exemplu de curaj și devoțiune

¹³ apud E. Schileru, pref. cit., p. 27.

¹⁴ J. J. Mayoux, op. cit., p. 85.

¹⁵ *idem*, p. 50.

¹⁶ apud E. Schileru, pref. cit., p. 35.

în suferință pe care ni-l oferă Hunilla, femeia părăsită în infernul natural al *Insulelor fermecate* (Insulele Galapagos), „o țară pustie” de cenușă și piatră, „așa cum ar arăta lumea după o conflagrație penală”, care găsește totuși puterea să supraviețuiască. „Umanitate, forță nebănuită”, exclamă scriitorul, „eu te slăvesc nu atunci când ești încununată de lauri, ci atunci când ești învinsă”. (trad. n.)

V

Rădăcinile sociale ale operei lui Melville coboară pînă în tradiția familială: maiorul Thomas Melville este cel care scufundă încărcătura de ceai a unui cargou englez — primul semnal al războiului pentru independență — ca apoi Peter Gansevoort, bunicul dinspre mamă, să fie eroul luptei de apărare a fortului Stanwix. Ca marinar Melville constată tratamentul inuman, degradant, care se aplica îndeosebi în marina militară, unde „căpitanul oficia ca o ade-vărată Satană, iar subordonații lui ca niște diavoli mai mici”. Este experiența pe care o va descrie apoi în *Bluză Albă* — cartea care, după mărturisirile amiralului Samuel R. Franklin, e principala responsabilă pentru abolirea pedep-selor corporale — și în unele pagini din *Typee*, *Omoo*, *Redburn* sau *Moby Dick*. Va apare aici, caracteristică pentru o întreagă literatură de la Melville și Mark Twain la Stephen Crane, Faulkner și Hemingway, tema inițierii adolescentului în viață prin consecințele aventurilor sale. Așa, de pildă, *Redburn* este dubla inițiere a unui tînăr idealist, crescut în deplina ignoranță a răului, care desco-peră viața cazonă de pe vas și, mai tîrziu, mizeria și destituția orașelor euro-pene. În *Moby Dick* satira devine atotcuprinzătoare, denunțînd însăși spiritul de posesiune pe care se fondau societățile timpului său: „Oare nu există un dic-tion care se află pe toate buzele: 'posesiunea face cît jumătate de lege’? Înseam-nă că nu ne privește felul în care lucrul acela a devenit posesiunea cuiva? Dar adesea posesiunea este întreaga lege. Ce este ultimul bănuț al văduvei pentru proprietarul rapace, altceva decît un pește legat? (. . .) Ce sînt orașele și satele ducelui de Dunler, dacă nu niște pești legați? Ce este sărmana Irlandă pentru John Bull, acest haponier temut, dacă nu un pește legat? Și ce este pentru har-ponierul apostolic, fratele Jonathan, Texasul, altceva decît un pește legat?” (trad. E. Schileru). Melville trebuie să fi cunoscut spiritul rebeliunii care dom-neia în marină (după cum se vede din prefața la *Billy Budd*); el încearcă să-l prezinte cu destulă înțelegere în cîteva situații umane din romanele sale, de la dezertări și evaziuni (*Typee*, *Omoo*, *Insulele Fermecate*) la rebeliune și conflict armat pe bord (Steelkilt-Radney, în *Moby Dick*, Billy Budd — Claggart, etc.). În *Billy Budd* însă revolta e fortuită, instinctivă. Billy Budd, „marinarul chi-peș” de pe the Indomitabile (Neîmblînzitul) reprezintă un tip deja familiar scriitorului, adolescentul cu chip serafic (Toby din *Typee*, Henri Bolton din *Redburn*, Jimmi Rose, eroul povestirii cu același nume), inocentul, eternul Adam, pe care R. W. Lewis îl găsește comun unei însemnate părți din literatura ame-ricană (Donatello a lui Hawthorne, Natty Buneppo a lui Cooper, Christopher Norman a lui Henry James, Huck Finn a lui Mark Twain). Istoria lui este sim-plă: nașterea sa, incursiunea lui în lumea necunoscută, conflictul cu această lume, 'c a d e r e a' sa inevitabilă, înțelepciunea și maturitatea cu care îl inves-

tește suferința”¹⁷. Sînt elemente pe care le găsim și în biografia lui Billy Budd — de altfel săracă — dar încă înaintea lui în aceea a lui Redburn sau Pierre, ultimul un fel de Werther american. Billy Budd are o natură simplă, nepervertită („Vorbele în doi peri și insinuările erau străine de firea lui” — p. 300), lipsit pînă și de „acea cunoaștere instinctuală a răului care, la oamenii răi sau nu îndeajuns de buni din fire precede experiența”, așa cum „va fi fost poate Adam înainte ca rafinatul șarpe să se fi insinuat în tovărășia lui”. (p. 304).

Dar „șarpele” nu întîrzie să-și facă apariția în persoana venalului „maestru instructor” John Claggart. Billy Budd se trezește dintr-o dată „aruncat într-o lume plină de capcane perfide împotriva cărora simplul curaj, lipsit de experiență și îndeminare, precum și de orice urîțenie capabilă să-l apere nu poate face aproape nimic . . .” (p. 327). Gestul prin care el reacționează împotriva calomniatorului său, acel „geniu rău” al vasului, este inconștient și spontan, totuși el trebuie plătit cu viața în numele unei legități implacabile care, ca și în *Antigona* lui Sofocle sau *Povestirile de iarnă* ale lui Shakespeare, este impusă de un om moralicește superior ideologiei pe care o susține, căpitanul Vere: „Răpus de un înger al Domnului ! Și totuși îngerul trebuie să fie spînzurat”. (p. 364) „În timp de război pe mare, un marinar își lovește superiorul în grad și-l omoară. În fața unui tribunal mai puțin arbitrar și mai milostiv decît o curte marțială, aceasta ar fi o circumstanță atenuantă (. . .). Noi însă judecăm conform legii privitoare la reprimarea rebeliunii (. . .) Faptul că Budd a avut sau nu intenția să facă ce-a făcut, nu interesează.” (p. 377). Problema devine astfel de a alege între justiția absolută și justiția necesară un expedient care, chiar dacă nu e neaparat echitabil, să răspundă binelui majoritar. Billy Budd este sacrificat în virtutea unor rațiuni superioare, dar și a unui elementar umanism : ripostînd, el a comis un act de vendetă, a devenit din victimă călău.

Dar contrar așteptărilor, acest moment de vîrf în viața lui nu are darul să-l maturizeze, așa ca și pe *Antigona*. El moare fără să fi înțeles nimic, cu resemnarea și inocența care seamănă prea mult cu necugetarea unui copil. (Unii critici cred că această resemnare aparține mai degrabă scriitorului, ajuns la maturitate, un fel de „testament al acceptării” — ei trec însă cu prea multă ușurință peste curajul cu care Melville descrie mult înaintea lui Kafka imperiul autocratic al legilor izvorîte din inechitate socială). Drama sa este în aceeași măsură o dramă a „orbirii”, a incapacității de a sesiza „latura întunecată” a lucrurilor, așa cum fusese ea explorată în *Benito Cereno* (1855). Acolo căpitanul Delano, „un om blajin din fire”, „plin de umor și căldură”, nu înțelege necesitatea salvării spirituale a lui Don Benito, după ce i-o oferise pe cea fizică, scoțîndu-l din mîinile negrilor răsculați : „Ești salvat ! exclamă căpitanul Delano, din ce în ce mai uimit și mai îndurerat. Ce anume a putut să arunce o asemenea umbră asupra dumitale? — Negrul . . .”, îi răspunde Don Benito, exprimînd astfel metaforic latura aceea obscură a vieții și istoriei care îi scăpase lui Delano, povara ancestrală de crimă, vinovăție și moarte pe care o purta în suflet (p. 238).

¹⁷ cf. Fr. J. Carpenter, *E. O'Neill*, New York, Twayne Publishers Inc., 1964, pag. 153.

Cu *Bartleby the Scrivener* (*Bartleby, copistul*, 1853) Melville crează un tip nou care, dacă nu are nimic din titanismul lui Ahab, reprezintă totuși o reafirmare a autonomiei morale în fața oamenilor și a zeilor, a „separării consecutive de lumea prosperă, materialistă, birocratică”¹⁸, descrisă de Melville ca o închisoare (vezi frecventele aluzii care se fac la numele închisorii Tombs, la perspectiva zidurilor sumbre care se deschide în fața geamurilor, la aspectul inert, auster al biroului). Arma lui Bartleby este rezistența pasivă (după exemplul lui Thoreau sau poate a *Bătrinei Esther Dudley* de Hawthorne), un laconic „non serviam” pe care eroul îl repetă ori de câte ori i se impune, așa ca și scriitorului, să scrie la comandă: „I would prefer not to” (prefer să nu o fac). Dacă la sfârșit el moare singur și retras, fără exacerbarea zgomotoasă a lui Ahab, soarta sa este totuși preferabilă vieții anodine pe care o duc devotații acestui sistem de legi și profituri, Turkey și Nippers, între nevroze, alcoolism, ulcer și invidia recunoscută față de calitățile superioare ale lui Bartleby. De altfel aproape toți protagoniștii lui Melville sfârșesc — chiar și atunci când sînt sacrificați — mai bine decît semenii lor: povestea lui Ahab, Bartleby, Pierre, Billy Budd este păstrată cu evlavie, în timp ce moartea obscură a lui Starbuck, Claggart sau Radney este dată uitării („Fericit este omul... care înfruntă zeii mîndri și pe mai marii acestui pămînt, opunîndu-le personalitatea lui neînduplecată”. — *Moby Dick*) Un întreg simbolism al florii („budd”, de pildă, înseamnă boboc, „rose” din Jimmy Rose, trandafir) vine să sublinieze credința scriitorului în puterea regeneratoare a inocenței și frumuseții spirituale într-o lume viciată și ostilă acestor virtuți.

VI

O mare parte a operei lui Melville este o eternă interrogație pe care fiecare din personaje și-o pune în felul său: „Hapar” sau „Taipi”? Binele sau răul? Dar așa cum se întîmplă, problema nu este numai de a ști la care anume dintre triburi vor ajunge eroii săi, ci cum le vor recunoaște. Melville ne lasă să întrezărim o anumită ambiguitate a aparențelor, încît în cele din urmă nu e sigur că Hapar reprezintă binele iar Taipi răul. „Avem aici prima expresie a enigmei care îl chinuie pe scriitor, a eternei ambivalențe a universului, a binelui și răului”¹⁹, ce se pot confunda, își pot schimba locurile între ele (ca în celebra constatare a lui Hawthorne că o altă „literă stacojie” pe pieptul eroinei sale ar putea însemna și „admirabil”, nu numai „adulter”) — care nu este în fond decît un mod dialectic de a privi binele și răul în interdependența lor prin care Melville reușește să se ridice deasupra calvinismului său. În *Billy Budd* sîntem conștienți tot timpul de jocul realității și a iluziilor: aparenta prietenie dintre Budd și Claggart, confuzia care se crează între victimă și călău („victimă aparentă a acestei tragedii era acela care încer-

¹⁸ Richard Chase, Preface to H. Melville, *Selected Tales and Poems*, New York, Holt, Rinehart, Winston, 1966, p. 8.

¹⁹ J. J. Mayoux, op. cit., p. 35.

case să-i facă un rău unui om nepătat..." — p. 366), versiunea apocrifă a incidentului publicată de gazete. Sîntem martorii unei adevărate „conspirații a tăcerii și ignoranței” întreținută de scriitor ca atunci cînd omite conștient să relateze ultima întrevvedere dintre Vere și Budd (care ar fi putut dezvălui adevăratele mobile ale căpitanului), sau repetă frecvent cuvinte ca „mister”, „zvon”, „ignoranță”, precizînd că cititorul va „trebui să decidă singur adevărul în măsura în care povestirea îi va permite”. După Hart Day Leavitt, „una dintre temele dominante ale cărții este ignoranța (...). Cartea este într-un anumit sens nu o operă de ficțiune propriu zisă, ci o operă de artă atît de apropiată de viață încît este mai mult viață decît artă”²⁰. Tot astfel ceea ce ne fascinează în *Moby Dick* este atmosfera de incertitudine, de relativitate (care îi va permite lui Melville să spună: „Am scris o carte blestemată și totuși mă simt curat ca un mieluşel”), obținută prin suprapunerea mai multor planuri: unul documentar, erudit — o pătrime din roman constă din informații cetologice, culese probabil din *Istoria naturală a caşalotului* de Th. Beale și alte surse — altul romanesc, filozofic; a mai multor puncte de vedere (ca în *Lord Jim* de Conrad): a lui Ishmail, a lui Ahab și al scriitorului însuși; a mai multor modalități artistice: epos, eseu, montaj documentar.

Tema realității mascate, a ambiguității aparențelor, devine esențială în *Benito Cereno* (unde eroarea provine, ca și în *Sistemul Dr. Tarr și Prof. Fether* a lui Poe, dintr-o inversare a rolurilor în urma cărora sclavii se substituie stăpînilor, deși toate aparențele sînt păstrate) sau în *The Confidence Man: His Masquerad* (*Omul încrederii, deghizamentele lui*, 1857). În ultima însuși personajul central nu e decît o mască proteică pe care o îmbracă o suită întreagă de impostori, de la negustorul care exaltă vinul — el fiind în realitate un abstinent — și pînă la transcendentalistul emersonian care predică iubirea și prietenia spirituală în timp ce ignoră prezența celorlalți pasageri. Preocupat de problema adevărului și a iluziei, el nu ajunge la nici o concluzie; indecizia lui Ishmail este în cele din urmă și indecizia autorului care în *The Confidence Man* ajunge la un fel de „nadir al credinței sale în natură și societate”²¹. Drama lui Melville, o dramă existențială, urmează cursul descris cîndva de Hawthorne într-o scrisoare: „El nu poate nici să creadă, nici să se complacă în necredință; și este prea cîstit și curajos pentru a nu încerca într-un fel sau altul”.

„Omul încrederii”, unul din personajele sale cele mai interesante, va mai apărea în *Neguțătorul de paratrăznete* (aici reprezentînd simbolic pe cel care încearcă să răpească oamenilor sentimentul solidarității, al încrederii în sine și în propriul lor cămin, sau — cum s-a mai remarcat — ortodoxismul, bigotismul religiei organizate) și în *Eu și Hornul meu* în persoana unei

²⁰ Hart Day Leavitt, *Commentaries to H. Melville, Billy Budd, Foretopman* Bantam Books, New York, 1965, p. 97.

²¹ Harry Levin, *The Power of Blackness*, New York, Vintage Books, 1958, pag. 194.

soții mercantile care uneltește distrugerea hornului cu toate că acesta apare asociat cu tot ce are viața mai solid și mai durabil în ea. „Omul încrederii” nu lipsește aproape din nici-o povestire a lui Melville (Bland din *White Jacket*, Jackson din *Redburn*, Radney din *Moby Dick*, Claggart din *Billy Budd*).

VII

„Eu și hornul meu nu vom capitula niciodată”, cuvintele rostite de eroul povestirii de mai sus, postulează consecvența omului în apărarea decenței și înțelepciunii, a demnității sale într-o lume venală și instabilă. Ele nu par să fie cuvintele unui resemnat, „care a încetat să se ia la trîntă cu universul”. Descoperind răul, Melville, ca orice romantic, crează un sistem manicheist în care și binele își are locul său. Așa de pildă, el îl introduce pe Ishmail, care reprezintă principiul dragostei, alături de Ahab pentru a contrabalansa romanul. Și fără să vrea, îl face la un moment dat să se identifice cu materia, în cel mai pur spirit emersonian, și să rostească elogiul fraternizării în transcendental: „O, semenii mei iubiți, de ce să nutrim gânduri aspre ori să ne arătăm invidioși și răuvoitori? Hai să ne strîngem mîinile cu toții, pe tot globul, în laptele și spermanțetul bunătății”. (cap. *O strîngere de mînă*, p. 465). Nu e poate întîmplător că tocmai această frăție îl salvează pe Ishmail (sub forma simbolică a siciului lui Queequeg care îl poartă departe de locul catastrofei celorlalți), și că absența ei îl dăunează pe Ahab sau Bannadonna. Prin Queequeg, Ishmail cunoaște pentru prima dată „plăcuta senzație de adevărat confort și încredere deplină ce-mi era hărăzită în tovărășia unui adevărat prieten” (p. 106). Între ei se stabilește un fel de mariaj mistic al civilizatului cu sălbaticul, reconstituind omul așa cum trebuie să fie el, rațiune și instinct, inteligență și intuiție. Pequod sau celelalte vase din romanele sale, sînt un univers uman, o adevărată arcă a lui Noe, populată de toate rasele pămîntului, într-o deplină înțelegere și frăție. Acesta este poate și ultimul mesaj al lui Melville care „s-a hotărît să creadă”, împotriva epocii și calvinismului său sceptic, în virtuțile esențiale ale omului:

„Omul, văzut în general, este atît de nobil și de scînteietor! Este o făptură atît de măreață și de înflăcărată! Neprihănită bărbăție pe care o purtăm în străfundurile ființei noastre și pe care vremea nu o atinge nici chiar atunci cînd înfățișarea noastră exterioară începe să pălească (...). Dar augusta demnitate de care vă vorbesc nu e demnitatea regilor și a dregătorilor, ci acea plenitudine a demnității pe care nu o conferă nici un veșmînt nobilitar. Strălucirea ei vine din brațul care mînuiește cazmaua sau împlîntă icul; este demnitatea ce te întîmpină pretutindeni, luminoasă, nestăvilită și izvorită din Natura însăși” (p. 171).

NOTĂ: paginile trecute între paranteze sînt referiri la traduceri existente în limba română: *Moby Dick* (Șerban Andronescu), *Taipei* (Petre Solomon) și vol. *Benito Cereno* (Petre Solomon).

ЭТИЧЕСКИЕ И ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ КООРДИНАТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ГЕРМАННА МЕЛЬВИЛЯ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

В работе особое внимание обращается на движение идей в творчестве Мельвиля. После вводной части, в которой рассматривает обстоятельства, которые привели к игнорированию произведений писателя, автор останавливается на дихотомии добра и зла, которая определяет структуру творчества Мельвиля. Дихотомия добра и зла чаще всего выражается символами. Основное метафорой, но и непосредственной реальностью является море. В работе анализируется также столкновение человека с природой и с обществом в произведениях американского писателя и высказываются некоторые соображения о диалектике добра и зла, реальности и видимости.

ONTOLOGICAL AND MORAL LANDMARKS IN HERMAN MELVILLE'S WORK

(SUMMARY)

With the express aim of supplying the lack of more thoroughgoing examinations of Melville's work in our country, the present study purposes to evince, with the slight means at our disposal, the intellectual stature of the writer, based on a close reading of the text. Stress is laid on the movement of philosophical ideas inside his work, viewed in the perspective of his time and the more general trend introduced in American literature by the disillusioned romantics, Hawthorne, Poe and Melville. After an introductory chapter on the dramatic circumstances that led to the neglect of his „ontological romances” by his reading public, the study establishes the principle that organizes Melville's novels: a manicheist dichotomy of GOOD and EVIL. This dichotomy is most often expressed in symbolic terms, the chief metaphor (but also reality) of his books being that of the sea (chap. III) Chapter IV surveys the opposition man vs. nature, or humanity vs. leviathan, and the special significance that underlies action with all Melville's heroes. Chapter V discusses the opposition man vs. society in its manifold manifestations; followed by a consideration of the dialectics of good and evil, reality and appearances — where Melville's skepticism is disclaimed. In conclusion we reveal the final message of his work which, in spite of many things, is one of affirmation and humanism, exhorting the virtues of a fraternal community of men.

FIGURA VISĂTORULUI ÎN PRIMELE SCRIERI ALE LUI DOSTOIEVSKI

DE

ALFRED HEINRICH

În literatura rusă, anii patruzeci constituie o epocă de formare, de orientare estetică și ideologică, pentru mulți dintre viitorii mari scriitori ai secolului al XIX-lea. Turgheniev și Gonciarov, Herzen și desigur Dostoievski, poeți ca Maikov și Fet — toți vor realiza opere literare de mare valoare, mai târziu, în deceniile următoare. Cu toate acestea, nu se poate trece cu vederea faptul, că acum se pun bazele, sînt trasate primele jaloane tematice ale viitoarelor lor capodopere literare, apar unele din elementele constitutive ale tipologiei personajelor de mai târziu, încep să se formeze principiile estetic-literare ale scriitorului.

Profilul literaturii ruse de la sfîrșitul anilor treizeci și din anii patruzeci era influențat de două curente literare ce se găseau în opoziție unul față de celălalt. Nu încetaseră de a fi în actualitate — deși se aflau în regres evident față de trecut — experiențele curentului romantic, ce degenerase în forma melodramatică a scrierilor lui Marlinski. În primele lor versuri, în poeme, nuvele sau povestiri — Turgheniev, Gonciarov sau Herzen — se găsesc sub semnul manierei romantice. În același timp, mai ales în anii patruzeci, se extinde tot mai mult o nouă experiență literară, cunoscută sub numele de „școala naturală”. Noua orientare estetic-literară își avea originea în realizările „schitei fiziologice” din literatura franceză și în romanul realist balzacian¹, dar trebuie cu precădere raportată la filonul național al operei lui Gogol și la ideile estetice ce fuseseră fundamentate teoretic de Bielinski. „Școala naturală” — afirmă cercetătorul sovietic V. I. Kuleșov — înseamnă „o grupă importantă de scriitori, uniți nemijlocit în jurul principiilor realismului lui Gogol și Bielinski; ei aparțineau cercului petersburghez al criticului și colaborau la revistele „Oteciestvennii zapiski” și „Sovremennik”². Sub influența „școlii naturale” tinerii scriitori romantici se apropie de realism, trecînd printr-o perioadă de negare

¹ vezi *Une source négligée du réalisme russe. „Les Français peints par eux-mêmes” (1840—42). Revue de littérature comparée*, 1963/1964.

² V. I. Kuleșov, *Naturalinaia șkola v. russkoi literature*, Iz. „Prosveščenie”, M., 1965, p. 25.

a vechilor principii ale romantismului. Condamnarea eroului romantic este evidentă în nuvela lui Turgheniev *Andrei Kolosov*, în romanul lui Herzen *Cine-i de vină ?* sau în *O istorie obișnuită* a lui Gonciarov. Cu toate acestea, mulți dintre scriitorii ruși, care se formează în anii treizeci-patruzeci din secolul trecut, nu vor renunța la anumite procedee literare, uneori chiar la o întreagă tematică și tipologie ce fusese specifică pentru romantism, folosindu-le însă într-o nouă țesătură artistică, cu noi valențe literare. În legătură directă cu cele arătate, ne vom ocupa de problema fantasticului în primele scrieri ale lui Dostoievski.

Activitatea literară a lui Dostoievski se desfășoară, pînă la anii de temniță, în acest cadru general. După traducerea într-un mod cu totul original a romanului lui Balzac *Eugenie Grandet*, este în atenția criticii literare cu primul său roman *Oameni sărmani*, în care se face simțită atît influența „școlii naturale” cît și cea a manierei romantice.

„Școala naturală” pusese în circulație tema „omului mărunț”, tratată cu măiestrie încă de Pușkin în *Căpitanul de poștă* sau în *Călărețul de aramă* și continuată de Gogol prin *Îsemnările unui nebun* și *Mantaua*. În anii patruzeci, figura funcționarului sărac și umil ocupă un loc central în literatura rusă. Timp de un deceniu apar peste 150 de nuvele, numeroase comedii, vodeviluri și scene satirice în care tema „omul mărunț” este tratată în mod constant. Cele mai multe scrieri nu au valoare literară și vor provoca reacțiile criticii literare. Șevîriov se plîngea într-o cronică literară din anul 1846 că funcționarul constituie aproape singurul subiect al literaturii³. Aceasta îl va determina pe cercetătorul rus Teitlin să remarce: „Ca un șir infinit se întind în tot cursul anilor patruzeci povestirile despre funcționari săraci. Prin diapazonul nu prea larg al temei se explică și împrejurarea că în momentul apariției lui Dostoievski această povestire se banalizează iar situația ei, din care decurge inițiativa personală a autorului, se transformă în șablon”⁴.

Dostoievski debutează în cadrul „școlii naturale”, ale cărei teme și subiecte le preia. După apariția romanului „*Oameni sărmani*”, el este considerat un scriitor reprezentativ al acestei școli. Nu putem fi, însă, de acord cu acei istorici literari care afirmă că Dostoievski continuă subiectele anilor patruzeci, fără ca să le transforme⁵. Este adevărat că autorul *Fraților Karamazov* își face apariția în literatură ca un continuator al lui Gogol și al „școlii naturale”. De la început, însă, diferențierea în raport cu scrierile anilor patruzeci este evidentă. Dostoievski tinde către o realizare artistică superioară prin negarea șablonului naturalist, propriu multor povestiri despre „omul mărunț”. El trădează de la început o nestăpînită vocație realistă, deși realismul scrierilor sale se va deosebi totdeauna de al operelor celorlalți scriitori ruși contemporani. În tendința sa de înnoire, în dorința de a înlătura schemele prestabilite, Dostoievski folosește procedee ale romantismului și preromantismului, pe care încearcă să le adapteze la un nou sistem de creație artistică. Poetica romantismului — arată L. Grossman — „a constituit una din armele lui Dostoievski

³ vezi *Moskvitianin*, 1846, partea I, nr. 2, p. 165—166.

⁴ vezi Aleksandr Teitlin. *Povesti o bednom cinovnike Dostoievskogo (k istorii odnogo siujeta)*, M., 1923, p. 24.

⁵ *idem*, p. 26.

în această luptă (împotriva șablonului — n.n.) și unul din mijloacele ajutoare pentru el în crearea unor noi forme artistice”⁶. Metodele artistice ale romantismului vor duce la o mai completă reprezentare a realității. Pentru scriitorii „școlii naturale” procedeul artistic de bază consta în studierea cu atenție a vieții și descrierea ei cu ajutorul fixării amănunțite a conturilor, scăpând din vedere, în cele mai multe cazuri, esența fenomenelor. Folosirea cu predilecție a unui asemenea procedeu, nu putea să ducă, nici la generalizări tipice și nici nu putea să ajute la surprinderea realității în multilaterală ei varietate.

Descrierea amănunțită a mediului și personajelor, în maniera „fiziologiei” anilor patruzeci, este proprie și romanului *Oameni sărmani*. Totul este însă proiectat pe fundalul conștiinței și sentimentelor eroului principal care devine un fel de selector al vieții înconjurătoare. Rolul cel mai important revine la-turii emoționale a personajului, umilit și ofensat, în care se interiorizează o lume banală. „Datorită bazei emoționale — afirmă un tânăr cercetător — Dostoievski reușește să orienteze tablourile „fiziologice” și să evite superficialitatea descriptivismului”⁷. Dievșkin, personajul central al romanului, este tot un „om mărunț”, dar el este într-un grad mai mare capabil să-și dea seama de posibilitățile sale umane; de aici provine suferința provocată de conștiința stării sale de umilire. Conflictul nu se desfășoară între individ și societate, ci se stabilește în însăși ființa umană. Conflictul capătă o coloratură psihologic-morală în direcția unei explicații a veșniciei lupte dintre bine și rău. În descendența gogoliană apăreau astfel de la început elemente noi, opuse tradiției, prin subordonarea procedeelor romantice unei reprezentări realiste a temei „omul mărunț”, care suferea de descriptivism. Tradiția gogoliană cerea o luptă continuă împotriva procedeelor sentimentale și romantice, deoarece remarcă V. Vinogradov „opera lui Gogol la treapta cea mai de sus a ascensiunii sale este gata să se autodetermine ca o antiteză a poeziei sentimentaliste și ca o depășire a romantismului”⁸. Dostoievski nu reînvie romantismul, dar preia unele elemente și principii ale lui cu scopul de a crea opere literare în care esența realului să fie mai adânc surprinsă. Ceea ce îi reușește, în primul volum, este distrugerea atât a canoanelor sentimentaliste și romantice, cât și a șabloanelor „școlii naturale”.

Noul și, de asemenea, neobișnuitul, în raport cu tendința generală, devine tot mai evident în următoarele unsprezece scrieri publicate înainte de condamnare și, mai ales, în *Dublul*, *Gazda*, *Inimă slabă*, *Noapți albe* și *Netoșka Nezvanova*. Critica literară obișnuită cu formele „școlii naturale” nu reușește să sesizeze noutatea talentului și de aceea va sublinia, cu predilecție, unele scăderi și lipsuri ale noii experiențe încercate de Dostoievski. De aici provine și rezerva cu care critica literară întâmpină mai toate povestirile și nuvelele scrise în această perioadă. Bielinski scrisese cuvinte de laudă cu privire la primul roman

⁶ L. Grossman, *Poetica Dostoievskogo*. M., 1925, apud V. V. Vinogradov, *Evoluția russo naturalizma. Gogol și Dostoievski*, Academia. M., 1925, p. 135.

⁷ E. P. Poroșenkov, *Problema osvoenia i preodolenia romantizma v tvorcestve molodogo F. M. Dostoievskogo*. Avtoreferat disertației na soiscanie ucenoj stepeni kandidata fil. nauk, M., 1968, p. 7.

⁸ V. V. Vinogradov, *op. cit.*, p. 312.

al lui Dostoievski și aștepta de la autorul *Oamenilor sărmani* o nouă operă literară al cărei patos social trebuia să fie tot atât de clar ca și în primul. În *Dublul* însă, devin tot mai evidente unele tendințe, care în primul roman erau doar marcate. În dorința lui nemărginită de a cerceta realitatea și de a pătrunde spre esență, înlăturînd acoperămintul lipsit de culoare și de importanță al faptului cotidian, Dostoievski începe să întrebuințeze procedeul fantasticului. Cu ajutorul fantasticului se obține o transfigurare a realului în scopul unei cît mai complexe înțelegeri a lui. În *Dublul* fantasticul are drept scop punerea în evidență a unor zone obscure ale sufletului uman, relevînd ce e abisal, nemărturisit sau absurd în individ, dar și ceea ce există și poate fi explicat prin antinomiile conștiinței umane. Și în acest roman baza socială este prezentă, deși majoritatea criticilor literari au explicat procesul de dedublare prin prisma romantică a antagonismului dintre „bine” și „rău”, existente în om, a dualității naturii umane căreia i-ar fi poprie coexistarea elementelor bune și rele. Am căutat să arătăm într-un alt studiu⁹, că dublul nu este decît proiecția fantastică, subiectivă, pe plan extern, a unei crize psihice pe care o face „omul mărunț”, pe baza unui complex social. La originea acestei crize psihice stă teama dezvoltată în individ de un mediu în care pentru a reuși trebuie să pozezi anumite „calități” negative fără de care riști tot timpul să fii înlocuit.

Dostoievski adîncește, cu ajutorul fantasticului, studiarea naturii umane în limitele unei tipologii a cărei trăsătură principală este lipsa capacității de a lupta împotriva răului. Pornind de la situația concretă a „omului mărunț”, Dostoievski se preocupă tot mai mult de explicarea naturii umane, a vieții și existenței omului în esența lui. Cu toate acestea, în povestirile și romanele lui Dostoievski din anii patruzecii elementul istoric — societatea timpului cu întregul ei sistem de supunere la rău — este continuu prezent sub forma unei forțe fără nume de care personajul dostoievskian trebuie să se teamă. În acest fel, tot mecanismul social hotărăște, în ultima instanță, psihologia și complexul antinomic al eroului. „Conflictul din povestirile lui Dostoievski din anii patruzeci — arată cercetătorul sovietic V. Kirpotin — este creat de ciocnirea eroilor lui, pasivi sau răsculați, dar totdeauna slabi, cu această forță stihinică ce stă deasupra lor”¹⁰. Eroul lui Dostoievski este un om slab, care a întrezărit lumina idealului, dar care rămîne înfricoșat de mecanismul social. În această situație, personajul dostoievskian din primele sale romane și nuvele nu va fi un luptător, cu toată dorința sa de activitate, ci doar un însingurat, slab și nehotărît, o formă nouă, deosebită, de visător.

La originea acestui nou tip literar, cunoscut sub numele de „visător”, pot fi descifrate unele arhetipuri gogoliene și pușkiniene. În istoria literară, fantastul erou pușkinian Herman, din *Dama de pică*, este considerat drept strămoș tipologic al „visătorului” lui Dostoievski. „Astfel, — scrie A. L. Bem — am ajuns la concluzia că figura „colosală” a lui Herman și-a aruncat umbra asupra întregii opere dostoievskiene, începînd cu scrierile sale timpurii și ter-

⁹ Alfred Heinrich, *Despre rolul fantasticului în opera lui Dostoievski*, *Ori-zont*, nr. 10, 1968.

¹⁰ V. Kirpotin, *Molodoi Dostoievski*, Gihl, M., 1947, p. 329.

minînd cu romanul „*Demonii*”¹¹. Piskariiev din *Prospectul Nevski* sau Ciartkov din *Portretul* atestă filiația gogoliană. Există, de asemenea, posibilitatea unor paralele tipologice și cu personaje din alte literaturi. Dominique Arban¹² și A. S. Dolinin¹³ — pe baza unor apropieri tipologice, ca și în urma unor indicații dintr-o scrisoare a lui F. M. Dostoievski, scrisă în 1847 pentru fratele său Mihail — au pus în evidență punctele de apropiere dintre Ordînov, eroul din *Gazda*, și Carol, unul din personajele romanului lui George Sand *Lucreția Floriani*.

„Visătorul” provine din aceeași categorie a „omului mărunț” căruia Dostoievski îi pusese în evidență valoarea umană în „*Oameni sărmani*”, dar la care observase și teama de realitate amestecată cu neputința de a se împotrivi răului în *Dublul*. În structura personajelor din opera timpurie a lui Dostoievski „visătorul” reprezintă o treaptă intermediară între Goliadkin și „omul din subterană”. El este un înfricoșat de realitate, dar și o ființă slabă care nu se poate împotrivi forței de atracție a răului. „Visătorul” se teme de mecanismul social, de care nu vrea însă să se lase distrus ca Goliadkin. Atunci se refugiază într-o lume a unui vis artificial creat. Starea de visare reprezintă pentru el o formă de salvare dintr-o realitate lipsită de consistența reușitei, constituie o încercare de smulgere de sub autoritatea legilor unei necesități oarbe, neînțelese, în imperiul libertății închipuite. Este o încercare iluzorie de a depăși legile naturale, prin ignorarea lor, într-o experiență disperată în scopul găsirii unei soluții, pe măsura unui caracter slab și lipsit de echilibru. În această încercare de a depăși starea de angoasă, „visătorul” apare — după autocaracterizarea eroului din *Noapți albe* — ca „un ins original, un om cam... ridicol”, „un fel de ființă hibridă”, care „se aciuiază undeva, într-un ungher izolat, de parcă s-ar ascunde acolo și de lumina zilei, iar o dată instalat astfel, e tot așa de nedezlipit de bîrlogul său ca și un melc...”. Pot fi remarcate unele trăsături ce-i sînt proprii și lui Goliadkin — o anumită originalitate ce devine ridicolă, teama provenită din timiditate, orgoliu disimulat —, dar apar și cîteva caracteristici ce vor fi esențiale pentru „omul din subterană”: inaptitudinea de a lua contact cu realitatea, de unde izolarea și retragerea în sine. De la teama în fața mașinii sociale, din cauza primejdiei de a fi strivit de forțele răului, specifică pentru Goliadkin, se trece prin persoana „visătorului” la evadarea din realitate prin scufundare în visare, ca o nouă etapă pe drumul zugrăvirii odiseii „omului mărunț”, incapabil de a se opune răului. La capătul acestui drum era „omul din subterană”, scufundat în propriul său eu, plin de dispreț și ură față de orice noțiune de bine. Visarea reprezintă o etapă în ruptura care se produce între „omul mărunț” și o realitate de care se teme, dar în care ar fi dorit să se reflecte.

¹¹ A. L. Bem, *Ū istokov tvorcestva Dostoevskogo (O Dostoevskom, sb. statei, pod red. A. L. Bema, III)*, Petropolis, Praga, 1936, p. 77.

¹² vezi Dominique Arban, *Dostoievski par lui-même*, Ecrivains de tous jours, Paris, p. 64.

¹³ vezi *Comentarii la Scrisori*, I, p. 496. apud Tamara Gane, în Dostoievski, *Opere*, I, E.P.L.U., București, 1966, p. 596.

Dostoievski creează figura „visătorului”, pornind de la experiența artistică a predecesorilor. Și el caută să facă „fiziologia” unui tip social în sensul „școlii naturale”, însă se folosește de procedee noi în concordanță cu specificul personajului. „Visătorul” nu putea fi surprins, ca natură umană, în relațiile obișnuite dintr-o „schită fiziologică”. Ungherul devine simbolul existenței sale, iar viața se concentrează în noapte, vis și fantezie. Ordînov, eroul din *Gazda*, „înțelegea dintr-o dată că e un singuratic, străin de lumea întreagă, părăsit într-un ungher întunecos... „În această situație, visul devine o componentă a existenței eroului de care acesta nu dorește să se elibereze. „I se părea că e prada unui coșmar — mărturisește Ordînov — și că pe ochii lui mai stăruie încă somnul chinuit, bolnăvicios. Dar — ciudat lucru — nu dorea să se trezească”. Starea de vis apare drept singurul mod dorit de existență, ducînd la o inversare a planurilor, prin care lumea adevărată apare drept ireală, iar cea plămuită i se substituie, înlăturînd-o în imaginație. „Și zău, uneori este gata să creadă, — se spune în *Nopți albe* — că viața aceasta de fantome nu-i o simplă surescitare a cine știe cărui simț înaripat, că nu-i doar un miraj, doar o biată amăgire a imaginației exaltate, că toate există aieveja, sînt reale, palpabile, vii”. Înfricoșat de o realitate față de care se simte incapabil de a se apropia, eroul dostoievskian se retrage în singurătatea visării ca într-o formă opusă banalității vieții obișnuite.

Pentru a scoate în evidență natura visătorului, ciudătenia și bizareria comportamentului lui Ordînov sau a povestitorului din *Nopți albe*, melancolia maladivă și capacitatea de a acumula iluzii a lui Vasea Șumkov din *Inimă slabă*, exaltarea delirantă a mamei și fiicei din *Netoșka Nezvanova*, era necesar un nou mod de tratare artistică a tipologiei „omului mărunt”. Dostoievski recurge atunci la întrebuintarea fantasticului. Trebuie însă remarcat de la început că el nu pornește de la o problemă nemijlocit concretă a realității, deși asemenea probleme pot fi descifrate în textul scrierilor sale. Pe el îl interesează problemele complexe ale condiției și existenței umane. Viața este văzută tot mai mult ca un infern modern căruia pe plan spiritual-psihologic îi corespunde coșmarul unei neliniști iraționale, al unei angoase pure, pe care o ridică la maxim în *Dublul*. „Visătorul” este bîntuit de neliniști care par nemotivate, deși la origine există unele cauze reale bine definite. Uneori neliniștea generează un întreg proces psihic cu nuanțe patologice care duc la demență pe Vasea Șumkov sau pe Goliadkin. Totuși, Dostoievski nu rămîne niciodată la nivelul explicației imediate, de ordin social sau psihologic-individual, ci tinde să se ridice la posibilitatea unei generalizări asupra condiției umane, căreia îi atribuie trăsături definitorii. Generalizarea se efectuează cu ajutorul fantasticului, ca procedeu literar de pătrundere spre esență, dar și ca element intrinsec al schimbărilor și neprevăzutului existenței. Pe nesimțite neliniștea de ordin social a „omului mărunt” se transformă într-o neliniște metafizică. Torturile fizice ale sărăciei și lipsei de libertate sînt înlocuite de cazna spiritului, iar teama față de existența concretă face loc angoasei legată de eternitatea damnării condiției umane. De aici provine coșmarul și continuul delir al individului, condamnat la o existență fără ieșire.

Atmosfera fantastică este realizată de Dostoievski cu ajutorul visului. Întreaga realitate este scufundată în vis, într-un asemenea mod, încît granițele dintre real și ireal sînt tot mai estompate. Ordinov poartă anumite discuții în timp ce este bolnav, despre care nu știm însă dacă se petrec în vis sau în realitate. La fel se întîmplă cu cele povestite de Caterina. Reprezintă ele doar o antezie poetică sau caracterizează o anumită situație. Sfîrșitul povestirii mărește misterul, deoarece nu știm cine este într-adevăr Murin și Caterina : sînt soț și soție sau tată și fiică, doi sectanți sau doi ucigași urmăriți de spectrul vinovăției. Dostoievski nu explică nimic ; el doar arată, conducîndu-și personajele din umbră, ca o nouă soartă, accentuînd unda de mister, mărinz atmosfera de incertitudine și haos fantastic, de așteptare continuă a unei catastrofe. La el fantasticul apare în plină realitate, caută să spargă tiparele imaginilor tocite, unanim recunoscute, deșteaptă neîncrederea față de cotidian, cerînd o adîncire a lui. Deci, scriitorul rus nu vrea să ne convingă de realitatea neverosimilului, ci ne sugerează că neverosimilul poate să constituie o latură încă nesecizată a realității. Se ciocnesc astfel două moduri de a cunoaște realitatea : o cunoaștere încă obscură, imprecisă, dar mai eficientă, tinde să ia locul unui mai vechi mod de cunoaștere, obișnuit, lipsit de orice posibilitate de a sesiza noul, deci aplatizat și banalizat la maximum. Din ciocnirea dintre vechile imagini ale realității, produse de modul cotidian de cunoaștere, și noile imagini, care le neagă pe primele conducîndu-ne spre noi semnificații și valențe ale realității, rezultă neliniștea care se degajează din opera dostoievskiană. Faptele, evenimentele și chiar personajele se desprind de ceea ce reprezintă ele în mod obișnuit, primind o nouă semnificație, la prima vedere obscură, dar care tinde să le dezvăluie mai bine esența, și, deci, servește mai larg în cunoașterea realității, ale cărei aspecte cotidiene le contrazice.

Critica literară modernă a relevat că personajul dostoievskian nu constituie un caracter literar precis, ca în romanul tradițional, ci acumulează trăsături care-l transformă într-o enigmă, deoarece implicit pe lîngă individualitatea sa tipologică exprimă esența experienței umane. Forster remarcă că personajele și situațiile în care se găsesc ele la Dostoievski „sînt frecventate de infinitate”, deoarece ele „reprezintă întotdeauna ceva în plus pe lîngă ele însele”¹⁴. Îdeea este amplificată de Albérès care remarcă cu privire la marile romane că ele „evocă ceea ce este dincolo de viața reală, psihologică, socială, istorică, banală...”¹⁵. Dacă în marile romane aceasta se realizează cu alte mijloace artistice, în scrierile de care ne ocupăm, un rol deosebit îl joacă de asemenea fantasticul. Cu ajutorul atmosferei de vis se evocă ceva ce nu poate fi explicat prin nici o psihologie umană, deoarece esența existenței pare că depinde de un anumit mister ; în afara dramei individuale a lui Ordinov, a povestitorului din *Nopți albe*, în fața noastră se deapănă o altă dramă, misterioasă și totuși umană, dominată de o anumită fatalitate, în care poate fi recunoscută condiția umană în totalitatea ei. Opera literară capătă, în afara sensului primar pe care îl are, și un al doilea sens, un „sens secund”¹⁶, care privește condiția și existența umană în totalitatea ei.

¹⁴ E. M. Forster, *Aspecte ale romanului*, E.P.L.U., 1968, p. 134.

¹⁵ R. —M. Albérès, *Istoria romanului modern*, E.P.L.U., 1968, p. 262.

¹⁶ *idem*, p. 266.

Geniul artistic dostoevskian nu apare dintr-o dată, ci se structurează pe măsură ce experiența devine precumpănitoare. În *Gazda* țesătura artistică a operei prezintă încă fisuri. Autorul folosește visul, ca procedeu romantic, căruia îi crează o bază reală în starea de maladie a eroului. Se realizează astfel o contopire a celor două planuri într-o realitate artistică nouă. Totuși, considerăm că principala slăbiciune a povestirii constă tocmai în recurgerea la starea limită, existență la hotarul dintre sănătate și boală, dintre luciditate și scufundare în delir. Visul înseamnă însă normalitate; deci, nu presupune implicit o stare patologică. Dostoevski lucrează cu aceleași mijloace pe care le întrebuițase în *Dublul*. Acolo ele se potriveau însă mai bine, deoarece căutau să explice o stare de angoasă pură, pe când tipul „visătorului” presupune nu numai neliniște, dar și păstrarea unor anumite cerințe de frumos, fericire și bucurie.

Mult mai realizată este povestirea *Noapți albe* în care atât cadrul, cât și ipostaza eroului corespund tipologiei. De la fantomaticile nopți albe până la neobișnuitul întâlnirii, de la ciudatul povestitor care găsește doar în „liniștea bolnăvicioasei sale fantezii ceva plăcut și înviorător” și până la Nastenka pe care bunica o lega cu un bold de fusta ei, dar care acum așteaptă într-o speranță a deznădejdiei un logodnic fantomatic care trebuie să sosească la o dată anumită — totul este vis, cum prea bine poate fi și realitate. Interpuerile planurilor sînt așa de bine sudate încît totul apare ca o imensă întrebare, pe care și-o pune deseori „visătorul”, dar pe care autorul pare că o extinde asupra întregii realități: „Să fi fost oare toate acelea numai vis?”.

La Dostoevski, visul rămîne, în primul rînd, procedeu literar cu o funcție specifică în țesătura artistică. Eroul romantic trăia în realitate aventuri fantastice în a căror posibilitate credea într-o măsură sau alta; „visătorul” din romanele lui Dostoevski trăiește în vis aventuri imaginare pe care vrea să le considere singura realitate, deoarece banalitatea nu poate constitui esența vieții. Viața este fantastică, iar fantasticul este viață mai reală decît orice. După credința „visătorului” „noi toți sîntem atît de nemulțumiți de soarta noastră, încît ni-e silă de viață!”, deși în clipele de luciditate dorește să poată trăi în realitate fericirea visată. De altfel la sfîrșit gratitudinea se exprimă direct pentru clipa de fericire: „Doamne! O clipă doar! O întreagă clipă de încîntare sublimă... Oare nu e de ajuns chiar și pentru o viață de om?”.

În felul acesta Dostoevski se deosebește de existențialiști care consideră că fantasticul face parte din însăși esența umană, din destinul neobișnuit al omului. Existența omului este o urmare a damnării divine, fiind un semn al singurătății individului. În scrierile lui Dostoevski omul trebuie să-și confrunte egoismul său cu cel al celorlalți, iar din această confruntare apare semnul scăpării, necesitatea jertfei. Se realizează astfel un fel de catarsis al existenței prin înfrîngerea propriului eu. Este și aceasta una din numeroasele idei, aflate aici în stare nudă, care va fi preluată și amplificată în marile romane dostoevskiene de mai tîrziu. Trebuie totuși remarcată o idee care este comună pentru Dostoevski și existențialiști. Jacques Bousquet, cercetătorul problemei visului în literatură, subliniază drept o descoperire esențială a visului modern în literatură înlocuirea vechilor teme printr-o nouă structură internă. După

păreră cercetătorului francez, noua structură se bazează pe un anumit grad de incoerență provenită din absurdul expus de filozofia existențialistă.¹⁷ O oarecare incoerență în structura faptelor din visul dostoievskian poate fi observată încă în primele sale opere. Începe să predomină clar-obscurul, lumina moartă, un anumit joc al umbrelor și al luminii, irealitatea peisajului. Astfel că uneori — după cum spune autorul — lumea întreagă „părea o iluzie fantastică, magică, un vis care se va mistui ca aburul către cerul siniliu-închis” (I, 476). Aceasta este imaginea Peterburgului, așa cum apare în „Inimă slabă”.

Romanele și povestirile lui Dostoievski, din perioada sa de tinerețe, sînt lucrări artistice de certă valoare, în care se făurește arsenalul tipologic și complexul de situații specifice pentru viitoarele sale opere. În aceste opere scriitorul folosește tot ce-i putea oferi mai nou romantismul și realismul. Ele se deosebesc totuși de marile romane prin aceea că autorul acordă mai multă atenție fantasticului. El este acum elementul principal care pune în evidență cele două sensuri ale operei literare: individual-tipologic și uman-filozofic. Printr-o alternare de tonuri și nuanțe, el caută să pătrundă cît mai adînc în real, să surprindă acele resorturi inefabile ale naturii umane, să recreeze o realitate în care să se poată regăsi întreaga complexitate a existenței umane.

ОБРАЗ МЕЧТАТЕЛЯ В ПЕРВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДОСТОЕВСКОГО

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

В работе сделана попытка с новой точки зрения анализировать появление и развитие образа «мечтателя» в повестях и романах Достоевского, созданных в 40-е годы.

В начале рассматриваются главные особенности первых произведений русского писателя, устанавливаются характерные связи с литературой «натуральной школы» и отмечается присутствие некоторых романтических приёмов. Автор работы разделяет мнение, что еще в первом своем романе «Бедные люди» Достоевский является не столько продолжателем, сколько преобразователем манеры и поэтики «натуральной школы». В первом произведении, но особенно в следующих повестях и романах он избегает поверхностного описательства при создании персонажей и картин жизни, употребляя художественные приемы, которые были характерные для преромантизма и романтизма.

Среди этих художественных элементов, которые были свойственны романтизму, большое значение приобретает в творчестве Достоевского фантастика. В отличие от романтиков, считавших её самоцелью, автор *Братьев Карамазовых* видит в употреблении фантастического элемента средство, при помощи которого художник может глубже объяснить явления реальности.

В первых произведениях употребление фантастического элемента

¹⁷ *Les Thèmes du rêve dans la littérature romantique, Essai sur la naissance et l'évolution des images*, I ar s, 1964, p. 346.

зависит от создания образа «мечтателя». Для художественного определения этого литературного типа была очень нужна фантастическая атмосфера, где исчезают границы между реальностью и воображением.

В работе обращается внимание на историю создания этого образа в русской литературе и устанавливаются сходства с другими персонажами мировой литературы. Автор работы определяет «мечтателя» в творчестве Достоевского как промежуточный литературный тип между героем романа *Двойник* и «человеком из подполья». На этой основе анализируются некоторые произведения: *Хозяйка*, *Слабое сердце*, *Белые ночи*, *Неточка Незванова*.

Работа стремится доказать значение фантастического элемента в создании образа «мечтателя» в произведениях молодого Достоевского.

THE FIGURE OF THE DREAMER IN DOSTOYEVSKY'S EARLY WORKS (SUMMARY)

The paper is an attempt to analyse, from a new point of view, the way in which the figure of the „dreamer” appears and develops in Dostoyevsky's short-stories and novels written in the 'forties.

At the beginning the author of the paper studies the main peculiarities of the early Dostoyevskyan works, he establishes the characteristic connections with the literature of the „natural school” and points out the presence of some romantic devices. The author shares the idea that already in his first novel, *Poor People*, Dostoyevsky appears to be more of an innovator than a continuator of the manner and poetics of the natural school. In his first work and particularly in the following short-stories and novels he avoids a dull superficial descriptivism in creating his characters and pictures of life, by using artistic devices which were characteristic of romanticism, and pre-romanticism. Among these artistic elements which were peculiar to romanticism, the fantastic gains great importance in Dostoyevsky's work. In contra distinction to the romanticists, who considered the fantastic an aim *per se*, the employment of the fantastic a device by means of which the artist is able to explain the phenomena of reality more deeply.

In the early works the employment of the fantastic depends on the creation of the „dreamer's” figure. In order to define this literary type artistically, a fantastic atmosphere was quite necessary, an atmosphere in which the boundaries between the state of wakefulness and that of dream disappear.

Attention is paid to the history of the creation of this figure in Russian literature and similarities to other characters of world literature are established. The author defines Dostoyevsky's „dreamer” as a transition literary type establishing the link between Goliadkin, the hero of *The Double* and the „man in the underground gallery”. Some works such as *The Host*, *Weak Heart*, *White Nights*, *Netoshka Nezvanova* are analysed in this light.

The paper wants to prove the importance of the fantastic element in the creation of the „dreamer's” figure in the early works of Dostoyevsky.

PERSONAJUL ÎN STRUCTURA PIESELOR LUI CAMUS „CALIGULA“ ȘI „LE MALENTENDU“

DE

MARGARETA GYURCSIK

Omul, atunci cînd percepe lumea, interpretează anumite fenomene ale realității ca semne ale altor obiecte sau fenomene. Perceperea lumii se semiotizează, în sensul că fenomenelor sau obiectelor realității li se acordă un semn.

Teoria personologică, al cărei obiect este de a dezvălui mecanismele comportării umane, stabilește cîteva tipuri personologice tocmai în raport cu felul în care este semiotizată perceperea lumii. Deosebiri tipologice dintre oameni sînt generate de această semiotizare, adică de felul în care acțiunile sînt semne ale altor acțiuni ale comportării.¹ Deci, din punct de vedere semiotic, „... comportarea omului este considerată ca o continuitate de semne (aparținînd diferitelor nivele), care exprimă într-o măsură sau alta caracteristicile lui personologice”.²

În dramaturgia lui Camus, personajele Caligula din piesa cu același nume, și Martha din piesa „Le Malentendu” („Neînțelegerea”) reprezintă, din punct de vedere personologic, două tipuri opuse de comportare umană:

1. a) *Caligula percepe lumea în termeni abstracti, Martha în termeni concreți.*
b) Caligula imaginează *situația ideală* în termeni abstracti, Martha în termeni concreți.

2. În cazul lui Caligula, *trăsăturile personajului determină locul*, adică *situația* în care se află.

În cazul Marthei, *locul (situația) determină trăsăturile*.

3) Pentru Caligula, importantă este *curmarea situației negative, nedorite* = *situația reală*.

Pentru Martha, pe primul plan se află *realizarea situației pozitive, dorite* / = *situația ideală*.

¹ cf. A. M. Piatigorski, B. A. Uspenski, *Personologičeskaja klassifikacija kak semiotičeskaja sistema*, în UCENNYJE ZAPJSKI TARTUŠKOGO UNIVER-SITETA, VYPUSK 198, TRUDY PO ZNAKOVYM SISTEMAM, III, TARTU, 1967, pp. 10—11.

² A. M. Piatigorski, B. A. Uspenski, *op. cit.*, p. 8.

Aceste diferențe tipologice au implicații importante în structura celor două piese.

La Caligula, semiotizarea perceperii lumii se face în termeni abstracți, luați dintr-o realitate abstractizată, redusă la liniile ei esențiale. Prin aceasta, personajul se încadrează în „tipul conceptual”.³ După moartea surorii sale, când devine conștient că oamenii mor fără a fi fericiți („Les hommes meurent et ils ne sont pas heureux”⁴), Caligula simte nevoia de a atinge imposibilul, de a avea în posesia sa ceva care să depășească limitele acestei lumi. Ca semn al imposibilului, el alege luna. Acest semn de bază al lucrării intră în raporturi multiple cu celelalte semne. Astfel, de la asocierea *lună-imposibil*, se ajunge la reprezentarea situației considerată de Caligula ca ideală, în următorii termeni: *situația ideală = luna în mîinile lui Caligula*. Dar „luna în mîinile lui Caligula” semnifică domnia imposibilului pe pămînt. Ajungem astfel la egalitatea: *situația ideală = domnia imposibilului*. Această reprezentare a situației ideale se face în termeni abstracți. Caligula afirmă: „Et lorsque tout sera aplani, l'impossible enfin sur terre, la lune dans mes mains, alors, peut-être, moi-même, je serai transformé et le monde avec moi, alors enfin les hommes ne mourront pas et ils seront heureux”.

Conexiunea „luna în mîinile mele” reprezintă imaginea posesiunii imposibilului, deci a unei posesiuni ideal-abstracte. Și ceilalți doi termeni ai situației ideale: „oamenii nu vor muri” și „ei vor fi fericiți”, conțin două noțiuni abstracte: moartea și fericirea. Pentru a atinge imposibilul, Caligula împinge pînă la ultimele lor consecințe puterea și libertatea de care dispune.

Faptul că acest personaj încearcă să-și potolească setea de imposibil prin distrugere, a permis o interpretare unilaterală a acțiunilor sale. Unii cercetători au văzut în Caligula în primul rînd tiranul, angajat în negarea tuturor valorilor umane.⁶ Paul Surer vorbește chiar despre o „sete turbată de distrugere”⁷. Dar personalitatea lui Caligula nu se poate defini doar prin negație, deoarece distrugerea reprezintă la el nu un scop în sine, ci un mijloc de a realiza situația ideală, de a atinge imposibilul. Iar situația ideală nu echivalează pentru Caligula cu distrugerea omului și a valorilor umane, ci cu învingerea unor limite și în primul rînd a morții. Dar mijlocul ales este tocmai negația, moartea. Analiza raporturilor dialectice dintre situația reală și situația ideală, imaginată de personaj, ne va permite să găsim, în structura piesei, cauza și motivarea acestui paradox:

Caligula își imaginează situația ideală în opoziție cu cea reală. Dacă se consideră cele două situații:

1. Situația reală = oamenii mor / și / nu sînt fericiți

³ Pentru „tipul conceptual” vezi A. M. Piatigorski, B. A. Uspenski, *op. cit.*, p. 14.

⁴ A. Camus, *CALIGULA*, în vol. *Théâtre, Récits, Nouvelles*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 16.

⁵ *ibidem*, p. 27.

⁶ cf. P. H. Simon, *TEMOINS DE L'HOMME*, Ed. A. Colin, 1955, p. 179, și Pierre de Boisdeffre: *UNE HISTOIRE VIVANTE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE D'AUJOURD'HUI*, Ed. Perrin, 1968, p. 873.

⁷ Paul Surer, *TEATRUL FRANCEZ CONTEMPORAN*, ELU, 1968, p. 281.

2. Situația ideală= oamenii nu vor muri / și / vor fi fericiți, se constată că ele se definesc în opoziție una cu cealaltă. Realizarea situației ideale echivalează cu transformarea imposibilului în posibil, prin negarea situației reale.

Posibilul / =situația reală, conține o dublă negare :

- a) o negare a existenței (oamenii mor)
- b) o negare a fericirii (oamenii nu sînt fericiți) în timp ce imposibilul / =situația ideală / conține o dublă afirmare :
- a) o afirmare a existenței (oamenii nu vor muri)
- b) o afirmare a fericirii (oamenii vor fi fericiți).

Dar Caligula nu ajunge la această dublă afirmare, care este situația ideală, într-o negare a negației : pentru a afirma existența, el nu neagă negarea existenței, adică moartea, iar pentru a afirma fericirea nu neagă negarea fericirii, adică nefericirea. Ceea ce neagă Caligula nu este negația, ci afirmația, adică existența însăși. Pornind de la constatarea că moartea și nefericirea sînt atribuite ale existenței, Caligula operează o generalizare și ajunge la formula *nefericire+moarte=existență*. Astfel încît, vrînd să nege nefericirea și moartea, el se află în situația de a nega existența și de a intra în opoziție cu ea.

Absurdul este generat în piesă tocmai de faptul că situația reală implică o contradicție existențială, pe care Caligula o absolutizează și ca urmare ajunge să afirme existența prin negarea ei : pentru ca omul să devină nemuritor, îl ucide. „Își transformă filozofia în cadavre”, cum spune unul din personajele piesei. Existența intră astfel în contradicție cu sine însăși și devine absurdă (definim aici absurdul ca fiind „ceea ce intră în contradicție cu sine însuși”⁸).

Acest paradox are și o rădăcină tipologică : Caligula este un *tip negativ*⁹, în sensul că, importantă pentru el este în primul rînd curmarea situației negative, nedorite, adică a situației reale, reductibilă la formula *om+moarte*. Obsedat de necesitatea de a curma situația reală, Caligula nu neagă moartea, ci omul, ca purtător al morții.

Trăsăturile tipologice ale lui Caligula determină *locul*, adică *situația* în care se află personajul. Cu alte cuvinte, această situație depinde de *trăsăturile și calitățile* subiectului. Prin aceasta, Caligula se încadrează în *tipul personologizator*.¹⁰ Trăsăturile sale sînt generatoare ale situației în care se află atît subiectul (Caligula) cît și celelalte personaje. Există în piesă două situații, ambele generate de trăsăturile lui Caligula : o situație despre care aflăm din cuvintele patricienilor, situația dinaintea morții Drusillei : împăratul este „perfect” și ca urmare, în imperiu domneau calmul și liniștea. Nevoia de imposibil a lui Caligula aduce însă o schimbare radicală a trăsăturilor personajului, iar acestea, la rîndul lor, crează o nouă situație, diferită de prima ; trăsăturile subiectului au capacitatea de a genera situații, de a transforma o situație calmă și armonioasă într-o situație în care domnesc dezordinea, bunul plac al împăratului, groaza și revolta.

⁸ „Revue d'Esthétique”, 1/1968, p. 100.

⁹ Pentru tipul negativ, vd. Piatigorski, A. M., Uspenski, B. A., *op. cit.*, p. 15—16.

¹⁰ Pentru tipul personologizator, *ibidem*, p. 17.

În structura piesei, transformarea lui Caligula și a situației inițiale are ca urmare apariția unor forțe de opoziție care n-au existat până atunci ca atare: patricienii, Cherea și Scipion, prin scoaterea din inerție a tuturor acestor personaje. Patricienii, care nu au avut nimic de reproșat unui împărat „perfect, scrupulos și fără experiență”, intră în opoziție cu Caligula de îndată ce-și simt viața amenințată. *Opoziția patricieni-Caligula* este o confruntare între două forțe active: prima (patricienii) își simte existența în primejdie și luptă pentru a o apăra împotriva celei de a doua forțe (Caligula) care o amenință. Ca opoziție de bază a piesei, ea îndeplinește funcția unui simbol al năzuinței general umane de a trăi într-un univers coerent.

Cu *opoziția Caligula-Cherea* se adâncește contradicția dintre aceste două atitudini opuse față de viață: pentru Caligula, lumea ideală ar fi cea în care ar domni imposibilul, în timp ce Cherea consideră că lumea, pentru ca omul să poată trăi în ea, trebuie să fie coerentă, să aibă o rațiune de a exista. De aceea, Cherea întrezărește în acțiunile împăratului o amenințare la adresa existenței înseși, o anihilare a sensului vieții. Ceea ce-l opune pe Cherea lui Caligula este o „teamă rațională”, față de „lirismul inuman” al omului pentru care viața omenească nu înseamnă nimic. Explicând ceea ce este deja implicat în opoziția de bază a piesei, opoziția Cherea-Caligula se oprește la jumătatea drumului spre simbol.

Opoziția Scipion-Caligula se bazează tot pe ciocnirea a două viziuni opuse asupra existenței. Pentru Caligula, existența este absurdă, deoarece el este conștient de destinul său de muritor, de dezacordul dintre om și existența sa, în timp ce Scipion continuă să creadă într-un acord într om și lume. Până la moartea Drusillei, Caligula a fost și el în acord cu lumea; dezacordul a survenit în momentul în care a devenit conștient că moartea există, iar conștiința destinului de muritor al omului a atras după sine transformarea trăsăturilor personajului, amintită mai înainte. Această conștiință lipsește însă din viziunea lui Scipion. El rămâne pasiv, nu se alătură patricienilor.

Constatând această pasivitate a lui Scipion, criticul A. Clayton¹¹ o consideră pozitivă pentru opera literară. Făcând o analiză a diverselor variante ale piesei, Clayton arată că, în primele variante, Scipion a fost alături de conjurați, apoi a evoluat spre o „ciudată identificare” cu Caligula. După părerea autorului, piesa beneficiază sensibil de această schimbare de atitudine, poetul rămânând singurul personaj capabil să-l miște pe Caligula. Din punct de vedere estetic însă, pasivitatea lui Scipion contribuie la degradarea simbolului piesei: în timp ce atitudinea lui Caligula față de problemele existențiale apare și-și găsește finalitatea în acțiune, atitudinea lui Scipion i se opune doar pe planul discursiv, static, la nivelul unor simple enunțări. Atitudinea lui Scipion nu se motivează estetic, deoarece el rămâne egal cu sine în pasivitatea sa, în contextul unei situații determinată total de personalitatea lui Caligula și caracterizată prin acțiune. Scipion, ca element al situației, nu poate, la modul artistic, să rămână neschimbat, egal cu sine însuși.

¹¹ J. Alan Clayton, *Remarques sur deux personnages camusiens: Helicon et Scipion*, în *Revue des Sciences humaines*, Janvier-Mars 1968, pp. 85—86.

Putem afirma în concluzie că funcționarea piesei se bazează pe un sistem de opoziții și simboluri :

— Luna, semn al imposibilului pentru Caligula, are, în contextul operei literare, funcția de simbol al absolutului, iar încercarea lui Caligula de a obține luna simbolizează efortul general uman de a atinge imposibilul, de a-și depăși propriile limite.

— Opoziția patricieni-Caligula, implicată în acțiunile celor două forțe active care se înfruntă este un simbol al năzuinței omului de a trăi într-un univers coerent, de a avea o rațiune de a exista.

— Celelalte opoziții ale piesei, Caligula-Cherea, Caligula-Scipion, Caligula-Caesonia, Scipion-patricieni, nu se topesc pe deplin în simbol, ele mărginindu-se să ilustreze, să explice opoziția fundamentală pe care este construită piesa.

La nivelul lumii fictive a personajelor, opozițiile din piesă au funcția de a adânci analiza psihologică. Personajele se definesc tocmai prin felul în care acționează și reacționează în cadrul acestor opoziții.

În stratul superior al piesei, cel al semnificațiilor, opozițiile au funcția de a ilustra la modul artistic ideile filozofice ale autorului. Aceste opoziții redau prin imagini contradicția existențială dintre posibil și imposibil, dintre om și existența sa, dintre dorința de a dura a omului și destinul său de muritor.

În măsura în care ideile expuse se mențin în afara acestor opoziții, ele rămân la nivelul materialului extraliterar și exprimă o atitudine a scriitorului, nu a personajului literar. Astfel, ideile lui Caligula exprimă atitudinea față de viață a personajului atâta timp cât funcționează în cadrul opozițiilor față de ideile celorlalte personaje. În afara acestor opoziții, considerațiunile generale ale lui Caligula asupra existenței, libertății, singurătății, nu mai transpun în imagini ideile autorului ci le redau la modul enunțiativ.

La polul tipologic opus lui Caligula se află Martha, personajul central al piesei „Le Malentendu”.

Martha percepe realitatea în termeni concreți și ca urmare își imaginează situația ideală în aceeași termeni. Prin aceasta, ea se încadrează în *tipul ritualist*¹². Trăind într-o țară rece și ploioasă / =situația reală / , Martha visează să ajungă într-o zi la mare, într-o țară însorită / =situația ideală / : „Quand nous aurons amassé beaucoup d'argent et que nous pourrions quitter ces terres sans horizon, quand nous laisserons derrière nous cette auberge et cette ville pluvieuse, et que nous oublierons ce pays d'ombre, le jour où nous serons enfin devant la mer dont j'ai tant rêvé, ce jour-là vous me verrez sourire”¹³.

Reprezentarea situației reale este alcătuită din termeni concreți : un han într-un oraș ploios dintr-un ținut fără orizont. În reprezentarea situației ideale predomină deasemenea „fragmente concrete ale realității”, și în primul rând marea.

¹² Pentru tipul ritualist, vd. Piatigorski, Uspenski, *op. cit.*, p. 14.

¹³ C a m u s A, *Le Malentendu*, în *vol. citat*, p. 117.

Hanul din țara ploioasă este semnul situației reale, în timp ce marea din țara însorită este semnul situației ideale. În afară de mare, Martha mai percepe un element ca pe un semn al situației ideale: soarele dogoritor de la mare, despre care a citit că goleşte oamenii în interior, ucigându-le toate problemele. Obosită sufletește, Martha percepe soarele ca pe un semn al unei existențe în care nu va mai trebui să răspundă la problemele și întrebările vieții.

Asemeni lui Caligula, Martha concepe situația ideală în opoziție cu situația reală, ca pe o negare a ei. Dar în timp ce pe Caligula negarea situației reale îl proiectează spre un imposibil absolut, simbolizat de lună, pe Martha, aceeași negare o împinge spre un imposibil relativ, care pentru Jan de exemplu, venit din țara de lângă mare, visată de Martha, încetează de a mai fi imposibil și e perceput ca posibil. Conștiința faptului că situația imaginată de ea ca ideală este situație reală pentru alții tocmai într-o țară însorită, la malul mării, o duce pe Martha la concluzia că fericirea și libertatea sînt posibile numai într-o astfel de țară. În egalitatea *marea=fericire+libertate*, egalitate la care e reductibilă situația ideală, marea e percepută ca semn unic al fericirii și libertății. Tot ce nu intră în această egalitate — și în primul rînd situația reală — este negat de personaj. Negarea totală a situației reale este una din cauzele înstrăinării. Martha neagă situația reală, înstrăinîndu-se de tot ce o înconjoară. Pe de altă parte însă, situația reală acționează asupra personajului, determinîndu-i calitatea trăsăturilor: împietrirea, retragerea în sine, respingerea oricărui contact uman. Cu alte cuvinte locul / situația în care se află subiectul, devine un semn al trăsăturilor sale. Din acest punct de vedere, Martha se încadrează în *tipul situativ*¹⁴.

Trăsăturile personajului influențează relațiile sale cu celelalte personaje ale piesei. Dintre aceste relații, numai cea care se stabilește între Martha și Maria dobîndește valoarea unei opoziții între două elemente active care se înfruntă, în calitate de purtători a două atitudini diferite față de viață. Relațiile Martha-Jan și Martha-Mama nu reprezintă opoziții, deoarece ele se stabilesc între un element activ (Martha) și un element pasiv (Mama, Jan). Cît despre relația Mama-Jan, ea se stabilește între două elemente pasive ale situației.

Această lipsă de opoziții explică structura mai puțin dinamică a piesei „Le Malentendu” în raport cu „Caligula”.

E drept că în cazul Mamei există o opoziție latentă față de crimă. Dar acest personaj este acționat de Martha ca un mecanism pînă în momentul în care, prin moartea fiului, redevine ființă umană. Dar acest moment coincide de fapt cu moartea personajului: Mama trăiește în piesă atîta timp cît se crede detașată de această lume în care, după părerea ei, omul nu are nici o rațiune de a exista. Ea moare atunci cînd descoperă, mult prea tîrziu, o astfel de rațiune. Personajul acesta rămîne pînă la capăt un element pasiv al situației, sinuciderea sa echivalînd cu neputința de a se împotrivi forței active reprezentate de Martha. Cît despre Jan, în ciuda înstrăinării și a neliniștii care-l cuprinde, nu întreprinde nimic pentru a curma situația în care se află.

¹⁴ Pentru tipul situativ, vd. Piatigorschi, *op. cit.*, p. 17.

Rezultă că în situația astfel creată, Martha, ca element activ, imprimă traectoria celorlalte două personaje și le conduce în mod inevitabil spre negarea lor, prin moarte.

Prezentă în finalul piesei, *opозиția Martha-Maria* pune față în față două concepții opuse despre viață. Maria, care-și apără dreptul la viață și la fericire, crede în valorile umane și are nevoie de prezența și înțelegerea oamenilor.

Atitudinea ei, care afirmă, se opune atitudinii Marthei, care neagă. Recunoaștem în replicile Marthei din confruntarea cu Maria câteva din ideile filozofice ale lui Camus despre om și existență. Ele se justifică în structura piesei în măsura în care sînt generate de situația personajului, de experiența sa existențială. În acest sens, concluzia la care ajunge Martha că omul nu-și găsește nicăieri nici patrie, nici odihnă, că este un străin, un exilat, singur în viață și în moarte, decurge în mod firesc din ceea ce Martha numește „trădarea” Mamei. Faptul că Mama o părăsește și se sinucide este un semn că nimic nu-i unește pe oameni: „J’imaginai que le crime était notre foyer et qu’il nous avait unies, ma mère et moi, pour toujours... Mais je me trompais. Le crime aussi est une solitude, même si on se met à mille pour l’accomplir. Et il est juste que je meure seule, après avoir vécu et tué seule”¹⁵. În felul acesta, ideile autorului despre om și existența sa sînt transferate din material extraliterar în structura piesei, constituind rezultatul experienței existențiale a personajului. Pe de altă parte însă, generalizări ca: în lumea în care trăim nimeni nu este niciodată recunoscut („l’ordre où personne n’est jamais reconnu”) ¹⁶ sau: singura fericire adevărată pentru om este de a fi asemănător pietrei, adică surd la toate strigătele, nu decurg din acțiunea în care este implicat personajul. În măsura în care ideile și atitudinea față de viață a autorului nu sînt pe deplin implicate în imagini, se poate vorbi, în cazul piesei „Le Malentendu” despre o rămînere a acestor idei în afara „lumii poetice specifice a simbolului și a sistemelor de simboluri pe care le numim „mit poetic”¹⁷.

Dacă în cazul piesei „Caligula” tensiunea tragică e generată de multiplele opoziții din structura operei, în cazul de față această tensiune se situează la nivelul limbajului. Niciunul din personajele piesei nu reușește să stabilească un contact cu ceilalți, să găsească o exprimare simplă, în cuvinte lipsite de ambiguitate, ceea ce face ca limbajul să rămînă la nivelul unei simple comunicări, fără a putea genera sentimente.

Neînțelegerea pe care se bazează întreaga piesă e provocată tocmai de limbaj. Dacă Jan n-ar fi ales un limbaj echivoc, s-ar fi putut salva pe sine și pe ceilalți. Camus însuși își explică astfel piesa: „... tout aurait été autrement si le fils avait dit: „C’est moi, voici mon nom”. Cela revient à dire que dans un monde injuste ou indifférent, l’homme peut se sauver lui-même et sauver les autres, par l’usage de la sincérité la plus simple et le mot le plus juste”¹⁸.

¹⁵ A. Camus, *op. cit.*, p. 177.

¹⁶ *ibidem*, p. 178.

¹⁷ R. Wellek, A. Warren, *Teoria literaturii*, ELU, 1967, p. 209.

¹⁸ Camus, *Préface à l’édition américaine du Théâtre*, vol. cit, p. 1731.

Aprofundînd analiza limbajului folosit de personajele piesei, putem afirma că Jan nu este singurul vinovat de neînțelegerea din piesă. Mama și Martha folosesc deasemenea un limbaj ambiguu de al cărui sens exact Jan nu-și poate da seama. Mama îl numește la un moment dat „Fiul meu” și Jan speră că a fost recunoscut. De fapt este vorba de un fel de a se exprima al mamei. Iar atunci cînd Jan vrea s-o ajute să se ridice, ea îi spune: „Laissez, mon fils, je ne suis pas infirme. Voyez ces mains qui sont encore fortes. Elles pourraient maintenir les jambes d'un homme”¹⁹. Pentru Jan, aceste cuvinte nu dobîndesc nici o semnificație dincolo de sensul lor propriu, deoarece el nu are de unde să știe că Mama se referă la felul în care duce, împreună cu Martha, vic-timele la rîu, pentru a le îneca.

Nici cuvintele Marthei nu-i dezvăluie lui Jan nimic dincolo de sensul lor propriu: ele au o ambiguitate care-l împiedică să le pătrundă adevăratul sens. Vorbindu-i surorii sale despre țara de lîngă mare, Jan îi întărește dorința de a ajunge în această țară, într-un moment în care Martha e pe punctul de a renunța. Ea îi spune: „S'il est vrai que vous teniez à rester ici, vous avez, sans le savoir, gagné votre cause. J'étais venue presque décidée à vous demander de partir, mais, vous le voyez, vous en avez appelé à ce que j'ai d'humain, et je souhaite maintenant que vous restiez. Mon goût pour la mer et pour les pays du soleil finira par y gagner”²⁰. Prin aceste cuvinte, Martha îi anunță lui Jan condamnarea lui la moarte. Pentru cititor, acest lucru apare evident, dar Jan nu poate înțelege această exprimare ambiguă și de aceea cuvintele Marthei sînt pentru el „ciudate” și nimic mai mult. La rîndul său, Jan nu este înțeles pentru că nu are nici limbajul unui client, cu care sînt obișnuite cele două femei, nici limbajul unui fiu.

Niciunul din aceste personaje nu percepe nimic dincolo de sensul propriu al cuvintelor celorlalți. Polisemia limbajului devine astfel generatoare de tragedie: incapacitatea personajelor de a percepe limbajul cu toată bogăția sa de sensuri, stă la baza neînțelegerii tragice din piesă.

Există însă un personaj — bătrînul servitor — care nu se folosește deloc de limbaj. Datorită refuzului său final de a o ajuta pe Maria, apare posibilitatea de a interpreta acest personaj ca pe un simbol al destinului. Conștient de această interpretare posibilă, Camus precizează că bătrînul nu simbolizează neapărat destinul: „S'il répond „non” à celle qui lui demande de l'aider, c'est qu'il n'a pas en effet l'intention de l'aider et qu'à un certain point de souffrance ou d'injustice, personne ne peut plus rien pour personne et la douleur est solitaire.”²¹

Analiza funcției îndeplinite de bătrînul servitor în structura piesei dovedește că acest personaj este un simbol, dar că nu se poate reduce la un simbol al destinului. Pasivitatea și tăcerea sa, prezente de-a lungul întregii piese, dublează la nivelul personajelor, ambiguitatea limbajului, amintită mai sus. Bătrînul servitor asistă la pregătirea crimei impasibil, fără să rostească nici un cuvînt. Prin simpla sa prezență, o împiedică pe Martha să citească datele

¹⁹ Camus, *Le Malentendu*, în vol. cit., p. 140.

²⁰ *ibid.*, p. 151.

²¹ Camus, A., *Préface à l'Édition américaine du Théâtre*, în vol. cit., p. 1731.

din pașaportul lui Jan și să afle astfel identitatea călătorului. De câte ori se află în prezența lui Jan nu scoate nici un cuvînt. Ridică pașaportul căzut din buzunarul victimei și-l dă Marthei abia după ce crima a fost înfăptuită. Această comportare a personajului se deschide unei interpretări multiple și tocmai bogăția nelimitată de semnificații, imposibilitatea de a le da o singură interpretare — cea de simbol al destinului de exemplu — îi conferă valoare de *simbol profund*, nereductibil la niciunul din elementele sale. Iar acel „Nu” final, pronunțat de personaj, pe lângă simbolica tăcerii, ce se dovedește a fi fost premeditată, deschide perspective largi unor interpretări mult mai adînci ale piesei. Astfel, ieșirea din tăcere prin negație, pe lângă autonegarea personajului și a ceea ce implică aceasta în relațiile sale cu celelalte elemente ale structurii piesei, semnifică și negarea tuturor consecințelor pe care le are sau le poate avea *tăcerea* (pasivitatea) *voită* a individului în contextul social și existențial. Prezența acestui personaj și a tăcerii sale constituie, alături de ambiguitatea limbajului, un element generator al tragicului în piesă și contribuie la îmbogățirea operei literare la nivelul simbolului.

I se reproșează în general dramaturgului Camus faptul că piesele sale sînt „prea intelectuale și prea abstracte: „Le Malentendu” se prezintă ca o demonstrație... „Caligula” are limpezimea dar și ariditatea unei teoreme”²². Cu alte cuvinte, aceasta înseamnă că materialul extraliterar, adică ideile filozofice ale scriitorului, nu reușește să se valorifice în stratul superior al semnificațiilor și să exprime idei și atitudini general umane.

Prin analiza făcută pieselor „Caligula” și „Le Malentendu” am urmărit să arătăm că nu se poate vorbi despre o absență totală a simbolului, ci doar de o anumită sărăcie a lui, în măsura în care *nu toate* ideile filozofice ale autorului se integrează în stratul superior al operei, și nu ilustrează atitudini general umane.

Cele două piese analizate funcționează ca sisteme de semne și simboluri prin intermediul cărora autorul transmite un mesaj: mesajul *personajului* camusian, conștient de dimensiunea tragică a existenței și de propriile sale limite.

ПЕРСОНАЖ В СТРУКТУРЕ ПЬЕС КАМЮ «КАЛИГУЛА» И «НЕСОГЛАСИЕ»

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Считая литературное произведение «системой знаков и символов», функциональность которой имеет эстетическую целенаправленность, автор статьи исследует вопрос о персонажах в двух из пьес Камю, «Калигула» и «Несогласие». В статье устанавливается типология центральных персонажей в зависимости от того, как семиотизируется восприятие действительности, и прослеживаются все функции персонологических

²² Paul Surer, *op. cit.*, p. 287. Cf. și P. de Boisdeffre, *op. cit.*, p. 872. și E. Bouvier, *Les lettres françaises au XX-e siècle*, Presses Universitaires de France, 1962, p. 180.

разновидностей в структуре этих пьес. Автор статьи анализирует все те отношения, которые существуют между персонажем и другими элементами структуры в плане интриги и системы художественных символов. По мере того как персонаж действует согласно его персонологическим данным, которые приписываются ему в структуре литературного текста, он считается реализованным с эстетической точки зрения. Но многие действия персонажей остаются лишь простыми иллюстрациями этико-философских тезисов, чужими их внутренней природе. Прослеживается также в какой мере персонаж становится в структуре пьес Камю художественным символом и в какой мере содействуют персонажи в общей символике данных пьес. В зависимости от персонологических черт Калигулы и от наличия художественных оппозиций, в которые входит персонаж в структуре пьесы, оценивается динамизм пьесы. В пьесе «Несогласие» динамический характер осуществляется не путем четких оппозиций, а при помощи постепенного накопления и усиления внутренней напряженности — вследствие многочисленных функций «немногого» персонажа (старого слуги).

LE PERSONNAGE DANS LA STRUCTURE DES PIÈCES „CALIGULA” ET „LE MALENTENDU” DE CAMUS

(RÉSUMÉ)

L'auteur de l'article se propose d'analyser le problème du personnage dans les pièces „Caligula” et „Le Malentendu” de Camus. On apprécie que ces deux pièces sont des „systèmes de signes et de symboles” dont le fonctionnement a un but esthétique. On établit une typologie des personnages par rapport à la manière dont ils réalisent la perception de la réalité et l'on démontre que les différences typologiques aboutissent à des différences plus profondes dans la structure des deux pièces analysées. On analyse les relations entre le personnage et les autres éléments de la structure, au niveau de l'intrigue et système de symboles artistiques. Tant que le personnage agit conformément aux traits personnologiques qu'on lui accorde dans la structure littéraire, il est réalisé au point de vue esthétique. Maintes actions des personnages restent cependant rien que de simples illustrations de thèses éthiques et philosophiques, étrangères à leur nature intrinsèque. On analyse aussi la réalisation du personnage en tant que symbole artistique et la manière dont il participe du symbole de la pièce. En fonction des traits personnologiques de Caligula et de sa présence dans les oppositions artistiques impliquées dans la structure littéraire, on apprécie le dynamisme de la pièce. On démontre que dans „Le Malentendu” le caractère dynamique n'est pas dû à une suite d'oppositions nettes, mais à l'accumulation de la tension intérieure grâce aux fonctions multiples du personnage „muet” / Le vieux domestique /.

PARTICULARITĂȚI ARTISTICE ALE ROMANULUI „MAESTRUL ȘI MARGARETA” DE MIHAIL BULGAKOV

DE

GALINA CERNICOVA

Mihail Bulgakov și-a făcut intrarea în literatura sovietică la începutul anilor 20, într-o perioadă de frământări, dispute și polemici aprinse, purtate între diversele grupări literare. Aceste împrejurări au determinat într-o măsură însemnată particularitățile creației sale literare.

Primele opere cu caracter satiric ale lui M. Bulgakov, „Diavoliada” și „Ouăle fatale”, apărute în anii 1924-1925, au atras atenția prin maniera artistică desăvârșită, prin ineditul conținutului și al formei, concretizat într-o simbioză originală între real și fantastic. Romanul „Garda albă”, apărut în aceeași perioadă, precum și dramatizarea lui („Zilele Turbinilor”), realizată în cadrul MHAT-ului (Teatrul Academic de Artă din Moscova), au stîrnit o polemică acerbă și de lungă durată, aducînd, în același timp, autorului lor o popularitate notorie. La un moment dat, însă, această popularitate avea să devină amară pentru scriitor. Identificîndu-l cu eroii cărților sale, critica îl acuză de „antirevoluționarism”, tratîndu-l drept apologet al „albgardismului”, „emigrant intern” etc. Așa se face că numele lui Mihail Bulgakov va dispărea pentru multă vreme de pe firmamentul literaturii, deși scriitorul, izolat, n-a încetat să creeze, mai ales în dramaturgie. Din această perioadă de restriște datează piesele sale „Casa Zoicăi”, „Fuga”, „Insula purpurie”, „Sclavia bigoților” („Molière”) „Ultimele zile” („Pușkin”), precum și numeroase dramatizări: „Aventurile lui, Cicikov”, „Don Quijote”, „Bolnavul închipuit” ș. a. Unele dintre acestea sînt jucate, într-o vreme, pe scena MHAT-ului, pentru ca mai apoi, în urma unei interdicții, să zacă lipsite de viață pe masa de lucru a scriitorului. Dar Bulgakov „continuă să lupte pentru dreptul de a scrie despre tot ceea ce frămînta cu adevărat mintea și inima sa”¹. În pofida faptului că nu i se îngăduia să publice, în pofida bolii ce-l chinuia, el nu încetează pînă în ultimele zile ale vieții sale (1940) să lucreze la două romane mari: „Romanul teatral” și „Maestrul și Margareta”.

¹ S. Ermolinski, *O Mihaile Bulgakove*, „Teatr”, 1966, Nr. 9, p. 87.

Creația lui Bulgakov este complexă și contradictorie, „în nici un caz, însă, nu e contrarevoluționară”². El a simpatizat și a acceptat lumea nouă în care i-a fost dat să trăiască și să creeze. A resimțit, însă, în mod acut carențele epocii sale și, ca artist onest, n-a ezitat să le critice. De aceea, el s-a numărat printre scriitorii care au trăit tragedia de a nu fi recunoscuți, tragedia ostracizării, a trecerii, cu bună știință, sub tăcere. Opera sa a devenit cunoscută și și-a cucerit binemeritul prestigiu abia după un sfert de veac, cu toate că și azi se mai află departe de aprecierea unanimă a istoriografiei și criticii literare³. Discuțiile pe marginea romanelor și pieselor lui Bulgakov n-au încetat încă, fapt explicabil nu numai prin caracterul contradictoriu al fenomenelor de viață cărora scriitorul le-a făcut loc în paginile lor, ci și, îndeosebi, prin maniera artistică în care ele au fost întruchipate.

* * *

*

Romanul „Maestrul și Margareta” a însemnat un autentic cântec al lebedei un testament al artistului, o expresie vie a dorinței sale de a reinnoi proza, de a o „revoluționa”, trasându-și astfel o cale proprie în literatura rusă. Puțin obișnuit atât prin conținutul cit și prin forma sa, acest roman se înscrie, prin coordonatele de bază, în cadrul așa-numitei „literaturi cu atmosferă de carnaval”, cum o definește cercetătorul sovietic M. Bahtin⁴. „Literatura de carnaval” a fost recepțată de către M. Bulgakov prin intermediul lui E. T. A. Hoffmann și, în acest sens, s-a vorbit de o tendință de creere a unei „hoffmanienne” contemporane, prezentă în opera sa, dar i-a fost transmisă și prin tradiția rusă, reprezentată de scrieri ale unor Gogol, Dostoievski, Salticov-Șcedrin sau Suhovo-Kobilin. Deși apropiat tipologic de scriitorii amintiți prin atitudinea sa față de genul de artă în discuție, Bulgakov se deosebește de ei din punct de vedere funcțional. Dacă la Hoffmann „literatura de carnaval” îmbracă o aură romantică, dacă la Gogol aceeași literatură cunoaște o gamă întreagă, de la fantastic la real, dacă la Dostoievski găsim dezvăluirea cu predilecție a laturii morale, iar la Suhovo-Kobilin — aceea a demascării saritice, la Bulgakov constatăm îmbinarea ei cu particularități ale literaturii de aventuri.

Procedeele literaturii de aventuri sînt larg utilizate în romanul „Maestrul și Margareta”, permițându-i autorului să ocolească abordarea directă a autenticului real, să jongleze cu timpul și acțiunea, iar în prezentarea actualității să dea frîu liber imaginației. Această tendință, denumită de cercetătoarea sovietică E. Skorospelova „grotesc tragic”, poate fi sesizată în operele unui cerc larg de scriitori sovietici din perioada anilor 20⁵.

² K. Simonov, *Razgovor s tovariščem*, „Voprosy literatury”, 1968, Nr. 9, p. 86.

³ Cf. I. Vinogradov, *Zaveščaniie Mastera*, „Voprosy literatury”, 1968, Nr. 6; L. Skorino, *Lica bez karnaval'nykh masok*, „Voprosy literatury”, 1968, Nr. 6; A. Berzer, *Vozraščeniie Mastera*, „Novyj mir”, 1967, Nr. 9; V. Laksin, *Roman M. Bulgakova „Master i Margarita”*, „Novyj mir”, 1968, Nr. 6; M. Gus, *Gorjat li rukopisi*, „Znamja”, 1968, Nr. 12; I. Motjašev, *Otvettvennost' hudožnika*, „Voprosy literatury”, 1968, Nr. 12; G. Makarov, *skaja* și A. Zuk, *O romane M. Bulgakova „Master i Margarita”*, „Volga”, 1968, Nr. 6.

⁴ M. Bahtin, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Moscova, 1963.

⁵ E. B. Skorospelova, *K karakteristike nekotorykh idejno-stilističeskikh tendencij v sovetskoj proze pervoj poloviny 20-ch godov*, „Filologičeskie nauki”, 1968, Nr. 6.

Romanul „Maestrul și Margareta” reprezintă o polemică directă cu așa-numita „școală din Odesa” (V. Kataev, I. Oleșa, I. Ilf și E. Petrov). Atenția lui Bulgakov este atrasă nu de demascarea și ridicularizarea realității sau de problemele de actualitate, ci de interpretarea filozofică a omului și a vieții sale, a categoriilor etice fundamentale, întruchipate în imagini concrete.

Drumul lui Bulgakov spre personajele filozofice din romanul „Maestrul și Margareta” (Yeshua, Woland, Pilat, Maestrul, Margareta) a trecut prin analiza unor personaje concret-istorice în relațiile lor cu epocile respective. Asemenea trepte spre romanul „Maestrul și Margareta” pot fi considerate piesele despre Molière, Pușkin și Don Quichote, romanele despre Molière și scriitorul Maxudov („Sclavia bigoților”, „Ultimele zile”, „Don Quichote”, „Viața domnului de Molière”, „Romanul teatral”).

Bulgakov se caracterizează prin originalitatea viziunii artistice. El introduce ceea ce V. Sklovski numea „procedul înstrăinării”, adică arată fenomenele de viață și tipurile umane nu în forma lor obișnuită, ci sub aspecte noi, neașteptate, făcându-ne să avem o atitudine activă față de ele⁶. De aceea, în loc să recreeze viața reală, el își îndreaptă atenția asupra unei realități mult mai complexe, mult mai concentrate și multilaterale. Pentru romanul „Maestrul și Margareta” Bulgakov a studiat istoria Romei și a creștinismului timpuriu. Și sub acest aspect istoric, el se apropie de principiile de creație ale romanului „istoric” (în realitate, pseudoistoric) al lui L. Feuchtwanger. Pentru Bulgakov, ca și pentru Feuchtwanger, istoria este arena de ciocnire a unor principii etice abstracte. Prin aceasta se explică și ideea relativității timpului istoric, „contemporaneizarea” istoriei (transferarea problemelor contemporane în trecut). Lupta socială este substituită printr-un duel psihologic, iar instrumentul de transformare a lumii este considerată nu acțiunea revoluționară, ci cuvântul (educarea treptată a „omului în om”, introducerea umanismului în viață).

În romanul „Maestrul și Margareta” Bulgakov se folosește pe larg de procedeul grotescului. Dar grotescul pentru el nu este o mască care să ascundă aluziile la anumite persoane și evenimente sociale ci un mijloc de înțelegere mai profundă a contradicțiilor vieții, a paradoxurilor și enigmelor ei prin continuarea tendințelor ce-i sînt proprii.

Bulgakov deplasează timpurile (perioadele istorice), le compară, le proiectează unul asupra altuia, încercînd să surprindă legile generale și să definească relațiile omului cu realitatea.

Cele trei planuri ale romanului — planul real, planul istoric și cel fantastic — nu sînt corelate prin analogie, ci reprezintă moduri diferite de manifestare ale uneia și aceleiași legi: corelația binelui și răului.

Pe plan istoric, corelația categoriilor etice (binele și răul) este prezentată ca o contradicție ireconciliabilă a personalității și statului (Yeshua — Pilat). Bulgakov își modelează lumile sale pentru a demonstra ambivalența binelui și răului. Acestui scop îi servește și epigraful: „— Cine ești tu, la urma urmei, spune? — O parte din acea putere ce veșnic răul îl voiește și veșnic face numai bine.” (Goethe, „Faust”)

⁶ V. Sklovski j, *Hudožestvennaja proza. Razmyšlenija i obrazy*, Moscova, 1959.

Pe plan real, se desfășoară o luptă între libertatea interioară a artistului și lipsa libertății exterioare, necesitatea de a se denatura, supunându-se prejudecăților timpului său.

Pe plan fantastic, problemele sînt tratate sub aspect filozofic ca imposibilitate de a rezolva antinomia din Bine și Rău..

La Bulgakov poate fi sesizată divizarea existenței eroului în destin-chemare, căruia omul trebuie să i se supună cu stoicism (Yeshua se consacră propovăduirii filozofice, Maestrul — creației literare) și destin-situație, pe care el trebuie să-l îndure. Eroii pozitivi ai lui Bulgakov sînt preocupați în permanență de căutarea absolutului, a unei misiuni demne (creația artistică, propovăduirea binelui etc.). Omul este dedublat între existență și absolutul atemporal.

Principiile etice îl fac pe om responsabil pentru existența umanității și, în același timp, responsabil față de sine ca reprezentantul ei. În asemenea ipostază apare în roman Yeshua. Sentimentul responsabilității este legat de cel al tragicului. Atît pentru Yeshua, cît și pentru Maestru tragicul constă în imposibilitatea adevărului de a se întruchipa în ceea ce este obișnuit, cotidian.

Ca și în „literatura de carnaval”, la Bulgakov oamenii-idei (Maestrul, Yeshua) se înfruntă cu expresia limită a răului (Pilat, Woland), iar această ciocnire apare ca o sincriză a unor poziții filozofice extreme.

Punctul vulnerabil al manierei artistice bulgakoviene constă în faptul că evenimentele sînt înfățișate exclusiv prin prisma receptării și trăirii lor de către eroi, ceea ce determină un anumit subiectivism în aprecierea acestora.

Eroii romanului sînt foarte contradictorii. Caracterul contradictoriu al eroilor determină motivul dublurii. Bulgakov modelează fiecare contradicție în două personaje și dramatizează lupta dintre ele. Dublarea este caracteristică pentru aproape toate personajele romanului.

Dublurile-antipodi ale Maestrului — Berlioz (inteligent, cult, dar foarte departe de înțelegerea autentică a artei) și Ivan — apar ca un ecou al luptei literare dintr-o perioadă mai veche, ca un protest împotriva „comenzii sociale”.

Maestrul este onest și credincios chemării sale, în timp ce Ivan execută comanda lui Berlioz, apărînd ca o expresie a „caracterului cotidian” al literaturii din aceea perioadă. Dar Ivan se dedublează, apărînd într-o nouă ipostază și anume în ipostaza celui ce ar fi putut să devină.

V. Șklovski deseori citează cuvintele Ofeliei: „Noi știm cine sîntem, dar nu știm cine am fi putut deveni”. Dedublîndu-și eroii, Bulgakov le dă posibilitatea să afle acest lucru.

Sînt dublate, de asemenea, și motivările acțiunilor și faptelor identice din viața eroilor. Astfel, Maestrul este adus în ospiciu de teama în fața răului real al epocii sale, în timp ce la Ivan această teamă se manifestă în dorința de a lupta cu răul întruchipat în Woland. Căutarea acestui rău cu lumînarea în mînă pe ulicioarele întunecoase, în baie, în „Casa lui Griboedov”, în mediul literar, adică în sferile interioare, cotidiene îl duce la înfrîngere. Înfrîngerea lui Ivan este prezentată sub două aspecte. Pe de o parte, el duce pînă la vovedil ceea ce pentru Maestru era o tragedie. Pe de altă parte, el (ca și Levi) nu înțelege imposibilitatea distrugerii răului în general. În cazul lui, răul apare ca sti-

mul al progresului: el începe să mediteze asupra sensului vieții, să studieze. Trecînd prin ipostaza de nebun, Ivan devine un alt om. Dar Ivan nu este numai antipodul Maestrului. El apare și ca o dublură a lui Levi, care este dublat, de a semenea, și de Margareta. Atît Margareta cît și Ivan duc trăsăturile lui Levi pînă la limită, pînă la absolutizare. Margareta, în dragostea și devotamentul său nemărginit, este gata chiar să apaleze la ajutorul răului, iar Ivan arde de dorința de a pedepsi răul. Linia lui Ivan se complică, capătă trăsături noi, paradoxale. Levi a vrut să se răzbune pe Iuda pentru pieirea Învățătorului. La Pilat el nici nu putea să se gîndească, știind că nu este în putința lui să se răzbune pe el. Ivan la început, vrea să pedepsească răul suprem, întruchipat în Woland. Se ivește un paradox, apare și un pseudodublu. Este doar vorba de răzbunarea pentru moartea lui Berlioz, îndrumătorul și pretinsul dascăl al lui Ivan. Berlioz nu putea fi un dascăl autentic, pentru că cunoștințele ce i le transmitea lui Ivan aveau un caracter negativ. Greșeala lui Ivan constă în alegerea fără discernămint a dascălului său și în urmarea preceptelor lui. Aceasta îl și aduce în ospiciu. Aici își găsește, în persoana Maestrului, adevăratul dascăl. De aceea, nu este indiferent cine introduce episoadele biblice în țesătura romanului. Fiind în ospiciu, Ivan vede în vis executarea lui Yeshua, ceea ce îl ajută să capete încrederea în noul său învățător, Maestrul, și să devină conștient de faptul că este discipolul lui.

Bulgakov recurge și la dublarea motivărilor. Astfel, alienația Maestrului este motivată și patologic (prin teama fiziologică, determinată, între altele de critica literară care a dus la măsuri administrative împotriva lui), cît și din punct de vedere filozofic (ca imposibilitate de a se dezice de propriul ideal etc.). Maestrul își are propriul său adevăr la care nu poate să renunțe nici cînd încearcă să facă acest lucru. Prima încercare (arderea romanului) îl duce la alienație, a doua — la moarte.

Caracterizîndu-se, în primul rînd, prin libertatea lor interioară, eroii lui Bulgakov intră în conflict cu ceea ce este comun, obișnuit, adică cu ceea ce este în general admis, acceptat. De aici și conflictul lor inevitabil cu mediul înconjurător (Maestrul și Yeshua). Bulgakov are o atitudine specifică față de eroii săi. El preferă să nu le comenteze gîndurile și faptele, oferindu-le posibilitatea să se dezvăluie ei înșiși, independent de autor. De aceea, un loc important în roman îl ocupă destăinuirea Maestrului, în urma căreia pot fi conturate părerile noastre despre el. Rolul fundamental al Maestrului în structura romanului nu constă în impulsionarea acțiunii, ci în curmarea, închiderea ei...

Maestrul se cufundă în procesul de creație și în acest moment parcă se deconectează de viața exterioară. Dar aceasta nu înseamnă izolarea lui de viață în general, sacrificarea „eului” său creației. În el rămîne loc și pentru iubirea minunată, înălțătoare, dar și pentru desfătare în confortul propriu, în subsolul de unde se văd numai picioarele trecătorilor. Autorul înțelege însă perfect caracterul vremelnice, efemer al armoniei acestei perioade de izolare.

Maestrul este un răzvrătit, dar el nu protestează împotriva oricărui program pozitiv, ci împotriva unor tare anumite (imposibilitatea de a-și tipări operele, ideile preconceptuate ale criticii, cancanurile din sferele literare etc.)

Bulgakov susține, prin romanul său, că scriitorul trebuie apreciat după rezultatele muncii sale și nu după atacurile sau laudele criticii, după situația

pe care o ocupă, care nu pot afecta valoarea artei, elementele ei veșnice, nepieritoare. El se pronunță împotriva banalizării cuvîntului „scriitor” și tocmai de aceea pe eroul său îl numește Maestru, adică un om a cărui trăsătură definitorie și constantă o reprezintă capacitatea de a se dărui total creației în sensul major al cuvîntului.

Maestrul ghicește în mod genial adevărul vieții, pătrunde în trecut, transpunînd, prin arta sa, adevărul trecutului în prezent. Romanul lui nu este o simplă descriere a unei epoci trecute, ci o încercare de a găsi răspuns la problemele contemporane care îl preocupă intens. Dar curajul civic al Maestrului este mult mai slab decît curajul personajului central al romanului său — Yeshua.

Scrișul este pentru Maestru cea mai bună modalitate de autoexprimare plennară și de căutare a adevărului suprem. Reluarea istoriei lui Yeshua în romanul său pornește din dorința de a educa tăria spiritului, de a înfiera lașitatea și de a-și spune cuvîntul în problema relațiilor dintre individ și stat.

Maestrul golește pînă la capăt paharul fericirii amare de a fi sincer și cinstit. Ca artist autentic, Maestrul este îndurerat de suferințele societății sale și, suferind, vrea să înțeleagă cauzele lor. Pana lui devine o armă în lupta cu aceste cauze.

Maestrul a trecut prin multe nenorociri. Critica de rea-credință, suspiciunile, denunțurile l-au adus pe Golgota lui — în ospiciu. Minciuna din redacții, lipsa de înțelegere din partea criticii și teama sînt tot atîția factori cărora nu le poate rezista. Dar autorul afirmă nemurirea artei adevărate: „Manuscrisele nu ard”.

Unele și aceleași fenomene sînt zugrăvite de Bulgakov atît prin procedeele tragediei, cît și prin acelea ale satirei.

Condamnîndu-l și compătîmîndu-l pe Maestru pentru teama lui de viață, pentru incapacitatea lui de a lupta, Bulgakov face în același timp un bilanț al tragediei „izolării” în creația sa. El rămîne credincios ideii că arta este nemuritoare și are o importanță deosebită în viața societății.

Și dacă în soarta tragică a Maestrului el a arătat pieirea omului de talent, în zugrăvirea în culori satirice a vieții literare din perioada sa el biciuiește conformismul, tendențiozitatea, lașitatea criticii, impunerea în literatură, prin mijloace reprobabile, a incapacității și ignoranței — pe motivul că ele ar răspunde unor cerințe ale actualității politice.

În persoana Maestrului, Bulgakov pune din nou în discuție problema personalității și a mediului, a relației dintre aspirațiile subiective, a potențialului spiritual al omului și a posibilităților obiective de realizare a acestui potențial. Această problemă este strîns legată de problema umanismului, întruchipată în Yeshua. În romanul Maestrului, în visul lui Ivan, în povestirile lui Woland are loc „învierea” lui Yeshua care, în felul acesta, este transpus în contemporaneitate. Yeshua devine criteriul etic pentru eroii lui Bulgakov — Maestrul, Margareta, Ivan Nicolaevici.

Ca și Maestrul, Yeshua este atît un erou concret, un personaj istoric, produsul epocii sale cît și o personificare, o generalizare filozofică.

Yeshua este materializarea adevărului absolut, a „adevărului în sine”. Concepția despre viață a eroului se indentifică cu el însuși, devenind principiul su-

prem al propriei sale existențe. Viața personală, eliberându-se de tot ceea ce poate fi considerat egoism, tinde spre principialitate. Eroul este stăpînit de convingerile sale, iar dezinteresarea și principialitatea se identifică cu el însuși. Eroul, purtătorul ideii, este supus încercărilor prin ispită și suferință.

Bulgakov apropie noțiunile de adevăr și moralitate pentru că moralitatea, după părerea sa, constă nu numai în fidelitatea față de propriile convingeri, ci și în justețea acestor convingeri. Astfel, are loc o interferență a acestor noțiuni. Adevărul, după Bulgakov, se verifică prin legile atemporale, general-umane ale moralei, iar moralitatea — prin fidelitatea față de adevăr.

Fizicește, Yeshua este un om slab, muritor; moralicește, însă, el rămîne nemuritor, căci viața este pentru el învingerea a ceea ce este muritor în om, afirmarea libertății și forței sale spirituale, fidelitatea față de datoria morală, lupta pentru puritatea principiilor.

Satira lui Bulgakov se deosebește esențial de satira scriitorilor sovietici din perioada amintită. Dacă la ceilalți scriitori găsim o satiră socială sau morală, cu rădăcini adînci în literatura rusă, la Bulgakov ea are un pronunțat caracter filozofic.

Tendința de a afirma eroi singolari, indivizi esențialmente obsedați, stranii, cu totul deosebiți de restul oamenilor, constituie una din cheile grotescului tragic. În acest sens, Bulgakov recurge, în romanul său, la un experiment moral-psihologic, înfățișînd demența (Ivan, Maestrul, George Bengalski și alții), dedublarea personalității, contemplativitatea nestăvilită, visele neobișnuite. Toate acestea îi permit autorului să sfarme integritatea epică și tragică a individului, a destinului său, uniformitatea sa. „În acest fel ni se dezvăluie posibilitatea unui alt individ, a altei vieți... omul încetează de a mai fi identic cu el însuși”⁷.

Aceste trăsături ale eroilor lui Bulgakov (izolarea, înstrăinarea, alienația) decurg din specificul satirei sale filozofice. Teza lui pozitivă intră însă, într-o oarecare măsură, în conflict cu epoca. În timp ce aceasta apela la simțul colectivismului, Bulgakov, în lupta cu Răul suprem, apelează la responsabilitatea individuală.

În romanul lui Bulgakov întîlnim des folosirea repetiției și a subtextului. S-ar părea că Maestrul repetă cuvînt cu cuvînt replica lui Pilat: „Și noaptea, pe clar de lună, n-am liniște”. Luna trezește în Pilat starea de tristețe, îi înăsprește durerile de inimă, îi amintește trădarea. În Maestru luna trezește, de asemenea, starea și tristețea și-i amintește de infidelitatea sa față de sine însuși și față de artă.

Repetițiile aruncă o punte de legătură între planul real și cel istoric, creează refrenul pentru comutarea acțiunii dintr-o epocă într-alta. Așa, de exemplu, episodul judecării lui Yeshua este introdus de Woland prin cuvintele sale despre Pilat. În următorul capitol este înfățișat duelul Yeshua-Pilat. Capitoarele sînt „înărmate”, iar fraza de încheiere, fiind repetată, servește pentru transferarea în realitate. Al doilea episod, executarea lui Yeshua, este introdus prin vi-

⁷ R. M. Albèrés, *Istoria romanului modern*, Editura pentru literatură universală, 1968, p. 154.

sul lui Ivan și pornește de la începutul furtunii pe care îl vede Ivan înainte de somn. Al treilea episod, răzbunarea lui Pilat și încercarea de răzbunare a lui Levi, este citit de Margareta, după furtună, în manuscrisul salvat.

Trebuie remarcată legătura profund simbolică a acestor capitole „introduse” de diferite personaje. Așa, de exemplu, Woland prin povestirea despre Yeshua **susține** o teză pozitivă, încercînd să-l convingă pe „negativistul” Berlioz. Cu alte cuvinte, Woland susține existența contrariului său. Ivan, **personajul** care introduce al doilea episod, aruncă o punte de legătură între Yeshua și Maestru. Citirea romanului de către Margareta subliniază caracterul comic al răzbunării ei (în comparație cu Pilat) și lipsa de fermitate în problema binelui (în comparație cu Levi).

Repetițiile situaționale se întîlnesc la Bulgakov nu numai sub forma a doua culmi, ci și ca un lanț de verigi ce se repetă. Drept exemple de asemenea repetiții pot servi arestarea lui Behemoth (situație principală) și arestarea motanilor negri (situație-repetare), demența Maestrului și demența lui Ivan, a lui Bosoși și a lui George Bengalski, focul (arderea manuscrisului de către Maestru — situație principală, incendiul de la căsuța Maestrului, incendiul de la locuința lui Stiopa și Berlioz, incendiul de la Casa „Griboedov” — situație-repetare) ș. a.

Romanul „Maestru și Margareta” are un caracter polifonic. Umorul, lirismul, satira și grotescul nu eclipsează însă tonalitatea lui tragică. Romanul începe prin căutarea temei tragice (polemica lui Woland cu Berlioz, amintirea despre Ivan viitorul discipol al Maestrului). Tema tragică apare în povestirea despre Yeshua. Aici autorul trece la variații, prezentîndu-ne mai multe posibilități de alegere ale eroului.

Bulgakov confruntă diferite „voci”, diferite puncte de vedere. Eroi romanului — jucării ale destinului — demonstrează diferite sfere ale existenței, lupta de idei. Autorul nu analizează caracterele eroilor săi. El organizează povestirea în jurul destinului eroului ca centru al existenței (Yeshua, Maestru). De aceea, pieirea eroului este plină de semnificații. Ea nu duce însă la curmarea povestirii, ci la continuarea ei într-un ciclu nou.

Ca în toate tragediile tipice, Bulgakov este preocupat de problema „vinei” fericirii, tratînd-o sub aspect etic.

La baza subiectului stă ideea trecerii în antilume (această trecere este prezentată sub mai multe forme: alienație, moarte, transformarea Margaretei în vrăjitoare, a lui Varenuha în vampir ș. a. m. d.) iar panorama existenței este prezentată prin prisma eternității. Eroi lui Bulgakov nu caută viața, ci chințesța ei.

Răul, după părerea lui Bulgakov, poate fi învins nu numai prin luptă, rezistență, ci și prin transformarea lui în bine. În acest context pot fi amintite rezultatele paradoxale ale întîlnirii unor personaje negative cu răul. Astfel, unchiul lui Berlioz se izbăvește de lăcomia nemărginită, Stiopa — de obișnuința de a minți, Ivan — de superficialitate etc.

Problema Răului este legată de înțelegerea de către scriitor a relațiilor dintre stat și individ. Teama față de stat, față de această mașinărie necontrolată care ea însăși îi apare lui Bulgakov ca un rău este zugrăvită de autor încă în

„Diavoliada”. În romanul „Maestrul și Margareta” Bulgakov abordează acest Rău din alt punct de vedere, arătînd că el distruge umanismul din omul care conduce această mașină (Pilat).

Bulgakov relevă caracterul paradoxal al situației lui Pilat. Cu toată atotputernicia sa, el nu este în stare să schimbe ceva în mersul mașinei de stat, este robul puterii sale. Pilat nici nu poate să-l salveze pe Yeshua, oricît ar dori acest lucru. Pilat este interesat de predica lui Yesuha, ar vrea să polemizeze cu el pe teme mai mult sau mai puțin eterne, abstracte. În cuvîntările lui Yeshua el simte convingerea atrăgătoare, apropierea de adevăr. Dar el se pronunță în mod hotărît împotriva revizuirii problemei statale. Prin rațiune el înțelege că Yeshua are dreptate și că puterea despotului nu este veșnică, dar nu-i ajunge curajul să recunoască acest lucru nici față de el însuși. Aceasta ar echivala cu anularea întregii lui vieți, în cursul căreia el nu o dată a mers în luptă pentru a consolida această putere și pentru a deveni unul din exponenții acestei puteri — guvernator în Iudeea. Cuvintele lui Yeshua subminează însăși ideea căreia i-a slujit Pilat. Iar viața sa, cariera erau pentru Pilat o întruchipare strălucită a acestei idei. Cu tot disprețul său față de Tiberiu ca personalitate, cu toată oboseala sa sufletească, Pilat nu se îndoiește de necesitatea autocrației și a preamăririi acestei puteri. El este în stare să renunțe la postul său, să se sinucidă, dar nu poate să distrugă tot ce a ridicat o viață întreagă. În sufletul lui s-a strecurat neîncrederea în cuvintele proprii : „Nu a fost și nu va fi pe pămînt o putere mai minunată decît puterea lui Tiberiu”. De aceea, el strigă cu ură și cu vocea răgușită aceste cuvinte obișnuite, încercînd parcă să înăbușe în sine îndoilele și glasul conștiinței trezite. Forța puterii statale a zdrobit în Pilat propriile dorințe și bunele intenții. Sentimentul îl îndeamnă să-l salveze pe Yeshua, să continue discuția cu el, iar datoria îl obligă să-l condamne la moarte.

Problema libertății spirituale este legată în romanul lui Bulgakov de problema curajului civic. Curajul civic, după Bulgakov, este alimentat nu numai de cunoașterea adevărului, ci și de dezinteres. Atîta timp cît omul acționează în numele oamenilor, al ideii viitorului fermitatea nu-l părăsește. (Yeshua). Dar cînd bunăstarea personală, destinul propriu, cariera îi este mai scumpă omului decît adevărul, el devine capabil de lașitate și trădare (Pilat). Neînfricoșat în lupte, Pilat se teme să-și pună în joc cariera și viața : „E posibil oare ca procuratorul Iudeii să-și riște cariera din cauza unui om care a săvîrșit o crimă împotriva cezarului”?

În prezentarea eroilor, scriitorul se călăuzește după două principii directe. Unul rezidă în oglindirea, reflectarea, repetarea unor trăsături sau fațete ale caracterului în altele, însă din alt punct de vedere, ori prin hiperbolizarea acestora (alienația Maestrului și a lui Ivan Bezdomnîi ; trădarea lui Pilat, a lui Iuda și a Nizei ; scepticismul lui Pilat și al lui Woland). Celălalt principiu are în vedere polivalența, multilateralitatea eroilor. Aceștia posedă numeroase măști pe care și le potrivesc mereu, în funcție de ipostazele în care apar (Woland — turist străin, actor, stăpîn al întinericului ; Maestrul — bibliotecar, scriitor, nebun, meșter medieval). Principiul oglindirii, reacția în lanț acționează și în sistemul selectării obiectului oglindit, nu numai în acela al personajelor. Astfel,

sentimentul de spaimă și neîncredere este tragic la Mastru, se transformă în iritare la Pilat, devenind ridicol la Ivan sau diminuându-se pînă la farsă (neîncrederea șoferilor în bani, trecătorii arestează motanii negri). Dar Bulgakov surprinde nu numai polivalența eroilor, ci și multitudinea de sensuri a situațiilor. Deseori, sînt prezentate două sau mai multe variante ale aceleiași situații. Astfel, moartea Margaretei și a Maestrului este descrisă real (Margareta moare în urma unui atac de cord, iar Maestrul, în ospiciu), dar și fantastic (Woland îi transportă la locul odihnei de veci).

Bulgakov utilizează procedeul zugrăvirii vieții spirituale a eroilor ca pe o mișcare de la o stare de maximă tensiune la alta. Romanul nu are un caracter epic, narativ propriu-zis, ci mai degrabă unul dramatic, consemnat și de numeroasele dueluri verbale dintre eroi. Autorul le înregistrează mișcările, poza, mimica. Desele urmăriri, coliziunile prezentate în roman se revendică din tradiția prozei grotești, și tot aici se circumscrie și fragmentarea realității prin prisma receptării ei de către individul alienat.

Acest procedeu al grotescului tragic are o veche tradiție în creația lui Bulgakov, începînd cu primele opere („Diavoliada” și „Ouăle fatale”) și are multe semnificații. Starea anormală a eroilor lui Bulgakov se prezintă, în primul rînd, ca o mască care dă posibilitatea de a spune deschis tot adevărul, fiind ocrotiți de judecată și condamnare.

Este tradițională pentru Bulgakov și prezentarea relativității nebuniei. Aceasta se observă, de exemplu, în conflictul lui Yeshua cu Pilat. În pragul nebuniei, eroii devin mai inteligenți, mai profunzi, mai serioși (Ivan, George Bengalski).

Nebunia este o formă a protestului autorului împotriva a tot ce este comun, lipsit de personalitate, insuportabil. Din acest punct de vedere obișnuit, purtarea lui Yeshua este lipsită de sens, este o nebunie. Însă pentru autor și eroii romanului său tocmai stoicismul lui (chiar în pofida morții) lipsit de perspectivă îl ridică la rangul de profet, de om de valoare eternă. Numai astfel își salvează sufletul pentru eternitate și Maestrul.

Poziția autorului față de fenomenele negative este limpede și categorică. Întreaga lui forță satirică se revarsă asupra deficiențelor de caracter ale indivizilor, asupra neajunsurilor vieții cotidiene, asupra carențelor unei întregi epoci. Aceste neajunsuri și deficiențe, exagerate pînă la absurd, sînt smulse apoi din rădăcina și înmormîntate în acompaniamentul hohotului satiric.

Bulgakov recurge pe larg și la utilizarea umorului. Rîsul lui, actual, strident și, pe deasupra, încărcat de emoțional, include și autodemascarea personajelor satirice (bufetierul acasă la Woland, Bosoi la miliție, Nicolai Ivanovici metamorfozat, la un moment dat, în vier). Ironia este una din armele principale folosite de autor împotriva diferitelor fenomene negative (hoția, mituirea, denunțurile anonime: Azazelo, diavolul, o sfătuiește pe Annușka să ducă obiectul găsit pe stradă la miliție, Maestrul și, apoi, Ivan se simt la casa de nebuni mai bine decît oriunde etc.). Ironia este, pe rînd, amară, ștregărească, tragică și comică. Bulgakov deplasează cu multă măiestrie accentele în zugrăvirea acțiunii, reușind, prin aceasta, să sublinieze fantasticul obișnuitului sau, invers banalul fantasticului. În primul grup de fenomene se înscriu luarea de mită (Bo-

soi dă asigurări că banii s-au vîrît singuri în servieta sa) excrocheriile (schimbul de locuințe); în al doilea grup, relatarea într-o notă de seriozitate a hoinărelîi motanului prin Moscova, arestarea lui, discuția dintre Azazelo și Margareta, renașterea manuscrisului, descrierea lui Koroviev. Bulgakov dovedește o inteligență asociativă, înclinată spre confesiuni neașteptate și efecte comice. În imaginile satirice se evidențiază accentuarea de tip grotesc, redată prin intermediul hiperbolizării sau prin simbolică (cîntecul involuntar sau costumul animat).

Simbolica îndeplinește în roman funcții variate. De exemplu, simbolica imaginilor: furtuna ca acord final al pieirii eroului (Yeshua, Maestrul), lumina soarelui ca simbol al adevărului. Acest adevăr arde, pîrjolește, orbește, este un adevăr fatal, ce duce la pieire. Tocmai de aceea moartea lui Yeshua are loc la lumina unui soare dogoritor, pieirea lui este cauzată de adevărul care-l poartă. Întîlnim, de asemenea, simbolica eroilor (Margareta, ca și în „Faust”, semnifică puterea dragostei), simbolica obiectelor (trandafirii, simbolul dragostei, îi însoțesc pe Maestru și Margareta, iar aroma lor este nesuferită pentru Pilat), simbolica culorilor (chitonul albastru al lui Yeshua mărturisește bunătatea, mimozele galbene și zidurile de aceeași culoare ale căsuțelor de pe ulicioarele unde se întîlnesc Maestrul și Margareta prevestesc despărțirea inevitabilă). Cu toată abundența unei asemenea simbolici, romanul nu pare încifrat, putînd fi ușor înțeles. Trebuie subliniat că simbolica folosită de Bulgakov nu se află în dezacord cu tradiția clasică a literaturii ruse.

Bulgakov nu se sfiește să recurgă chiar la procedeul comic de a potența în mod deliberat simbolul prin numele atribuite eroilor săi (Bosoi — Desculțul, Bezdomnîi — Pribeagul, Mogarîci — Adălmaș etc.).

Romanul se caracterizează prin împletirea visului cu realitatea, prin trecerea unei stări în alta (evenimentele ce au loc la Moscova odată cu venirea lui Woland, visul lui Ivan în care vede executarea lui Yeshua). Autorul introduce elementul *vis* pentru aureolarea sau discreditarea omului, în scopul verificării acestuia, a ideilor sale, în scopul reînnoirii sale prin vis.

Pe aceeași coordonată a prozei grotești se înscrie și îmbinarea frumuseții cu hidoșenia, împletirea romantismului cu naturalismul (moartea lui Yeshua).

Este caracteristică, de asemenea, în această scriere, prezența genurilor incluse, a romanului în roman.

În romanul „Maestrul și Margareta” Bulgakov a atins probleme care frămîntă omenirea și în zilele noastre. Romanul a fost scris pe teme de actualitate de mare importanță și, prin aceasta, el a fost adresat contemporanilor. În același timp, romanul este corelat cu istoria, fiind astfel îndreptat spre viitor, pe care autorul îl scrută cu durere și speranță.

О НЕКОТОРЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОСОБЕННОСТЯХ РОМАНА М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

В настоящей работе автор рассматривает связь между проблематикой и художественными особенностями последнего романа М. Булгакова. В частности, анализируются соотношения различных планов (историко-библейского, фантастического и современного) в романе, философский характер сатиры Булгакова. Особое внимание уделяется проблеме «двойничества» не только героев, но и ситуативных и текстуальных повторов.

В работе выявляются принципы изображения персонажей романа и их связи с традицией «трагического гротеска».

SOME ARTISTIC CHARACTERISTICS OF THE NOVEL „THE MASTER AND MARGARET” BY MIHAIL BULGAKOV

(SUMMARY)

The paper points out the connection between the problems presented in M. Bulgakov's last novel and the artistic characteristics of this novel. Special attention is paid to the correlation between the three planes of the novel (the historico-biblical, the fantastic and the contemporary plane), to the philosophical character of Bulgakov's satire and to the problem of „doubling” of characters and repetitions (repetition of situation and text).

The paper also reveals the principles of depicting characters and their connections with the tradition of the tragical grotesque.

COMICUL DE SITUAȚIE ÎN „MIZANTROPUL“ DE MOLIÈRE

DE

ECATERINA RADOSLAV

Comedia „Mizantropul” a fost reprezentată pentru prima oară pe scena de la Palais-Royal, în 4 iunie 1666 și n-a avut succes. Publicul care se dusesese la teatru să rîdă din plin, a fost întîmpinat de un comic subtil și rafinat. Fără îndoială, mulți din spectatori s-au întrebat dacă piesa, pe care, de altfel, n-o răsplătiseră cu aplauze, a fost sau nu o comedie.

Această apreciere rezervată n-a fost însă unanimă. Pentru Boileau, bunăoară, principalul titlu de glorie al lui Molière, este acela de a fi fost autorul „Mizantropului”. În „Arta poetică” scrisă în 1674, cînd putea deci să aibă o privire de ansamblu asupra întregii opere a lui Molière, reproșîndu-i acestuia comicul prea ușor din „Vicleniile lui Scapin”, Boileau spune:

„Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe
Je ne reconnais plus l'auteur du Misanthrope”

(C III, V 399–400)

Această totală diferență de opinii dintre marele public și autorul „Artei poetice” atestă, pe de o parte, competența lui Boileau în aprecierea valorilor artistice, căci, „Mizantropul” este cu adevărat o capodoperă, și pe de altă parte, intuiția justă a publicului că „Mizantropul”, în ceea ce privește comicul, este de o factură deosebită.

Comedia în discuție nu produce hohote de rîs, căci pune probleme mai grave decît o face în mod obișnuit o comedie, iar în cadrul acestor probleme grave, comicul dobîndește și el o nuanță corespunzătoare.

„Mizantropul” înfățișează un om cinstit și sincer, care ar vrea ca între gîndurile oamenilor și vorbele lor să nu existe niciodată discordanțe. El suferă văzînd peste tot lingușiri, nedreptate, interes, trădare, ticăloșie. Categoria estetică a comicului se bazează pe reliefarea unor diformități morale care îi fac pe oameni ridicoli. Sinceritatea și cinstea nu sînt însă diformități morale, iar dorința de dreptate însușește pe eroii celor mai sobre creații artistice. Atunci cum ajunge Alceste un personaj de comedie?

Alceste devine ridicol prin rigiditatea principiilor sale, prin exagerarea sincerității. Orice depășire a măsurii duce la ridicol și în secolul clasicismului, care este și acela al echilibrului, păstrarea măsurii e atât de necesară, încât orice exagerare, chiar și aceea a unei virtuți, duce la ridicol.

Există însă valori cărora atributul de „exagerat” nu li se poate acorda. Sinceritatea, cinstea, bunătatea, curajul, oricât de intense ar fi, nu pot fi socotite nicicând prea intense, exagerat de intense. Cui i-ar trece prin minte s-o învinuiască pe Antigona de prea multă probitate morală, ori pe Ahile de prea mult eroism? O asemenea judecată ar dovedi în mod categoric, în ceea ce-l privește pe emițătorul ei, o gravă carență pe linia valorilor morale în discuție.

Alceste este un om sincer și aceasta este o calitate, dar Alceste este prea sincer, exagerat de sincer și cinstit, nu din punctul de vedere al cinstei și sincerității, care nu cunosc limite superioare cu neputință de trecut, ci în raport cu societatea ipocrită în care trăia. Principiile de sinceritate absolută ale lui Alceste, în comparație cu societatea manierată, superficială și falsă, sînt exagerate și deci ridicole. Cea mai simplă formă a comicului e determinată de alăturarea a două elemente contrastante sau contradictorii. Dacă un om mic alături de un uriaș, permițînd expresia „un purice pe lîngă un elefant”, provoacă un zîmbet, pe plan moral, contrastele, ca izvor al comicului, sînt și mai puternice. E ridicol credulul Orgon, orbit de Tartuffe, pe lîngă Dorina, bunăoară, sînt ridicole femeile savante pe lîngă oamenii de bun simț, dar e ridicol și Alceste pe lîngă semenii săi. Am spus „dar”, fiindcă mergînd pe linia exemplelor anterioare ne-am aștepta să spunem că sînt ridicoli semenii lui Alceste. Ipocriți, necinstiți, așa cum sînt, totuși prin comparație, nu ei sînt ridicoli, ci Alceste care e sincer și cinstit. Rîsul sancționează de obicei un defect și aceasta e baza morală a comediei, or, aici, tocmai calitatea de ridicolă. E o concluzie tristă, dar așa cum stau lucrurile, nu rîdem de societate ci de Alceste. De ce? Fiindcă Alceste e singur, e izolat, și e temerară pînă la ridicol încercarea unui om de a se opune întregii societăți. H. Bergson spune în „Le rire”: N-am gusta comicul dacă ne-am simți izolați¹. Dar, rîzînd de Alceste, sîntem, solidari cu Philinte, Oronte și cu toți cei care îl reprobă sau îl batjocuresc pe Alceste pentru sinceritatea lui, și acest lucru ne întristează. Comicul din „Mizantropul” angajează și conștiința noastră căci știm că rîdem de Alceste împotriva principiilor noastre, alăturîndu-ne unor oameni pe care-i prețuim mai puțin.

Tot Bergson spune că una din condițiile comicului este absența oricărei emoții legate de personajul comic, căci nu putem rîde decît de un om care ne este complet indiferent. „Comicul cere pentru a-și produce efectul, ceva ca o anestezie momentană a inimii².” Alceste însă nu ne poate fi indiferent. Nu putem să-l vedem suferind din pricina onestității sale fără să ne miște suferința lui. Deci, dacă rîdem de Alceste fiindcă momentan ne solidarizăm cu tabăra adversă rîsul nostru e un rîs trist.

Comedia „Mizantropul” este tristă, după cum și comediile lui Caragiale, analizate profund, sînt triste. Comediile lui Caragiale au o nuanță de tristețe.

¹ Henri Bergson, *Le rire*, Paris, Librairie Alcan, 1930, p. 6.

² *Op. cit.*, pag. 4.

pentru că arată că viciul e prea răspîndit, iar „Mizantropul” e o comedie tristă pentru că prezintă o calitate drept fenomen atît de izolat, încît prin singularitatea lui provoacă rîsul.

Alceste nu e în opoziție pasivă cu societatea, el ar vrea s-o îndrepte, ceea ce prin gradul de utopie și de himeră al intenției, îl face și mai ridicol, deși năzuințele spre mai bine ale oamenilor nu sînt de domeniul comediei. În „Bazele esteticii marxist-leniniste” se spune că „personajele comice luptă pentru țeluri ce sînt într-o măsură sau alta, „himerice”³. Fiindcă aleargă după o himeră rîdem de Alceste, nu fiindcă am respinge conținutul moral al himerei lui. Contrastul dintre posibilitate și aspirație produce comicul. Alceste nu e conștient de existența acestui contrast.

Și Don Quijote vrea ca în lume să nu mai fie nedreptate. Și totuși, cu tot idealul său înalt, el e un personaj comic. E comic prin apariția sa anacronică în societatea spaniolă și prin contradicția dintre imaginea sa despre lume și lumea însăși. E comic prin lupta lui cu morile de vînt, nu prin dorința sa de a stîrpi nedreptatea. În același timp însă, lupta înflăcărată și zadarnică a Cavalerului Tristei Figuri pentru realizarea unui ideal de bunătate și dreptate, tocmai pentru că e o luptă zadarnică, e și un izvor de adîncă tristețe.

Alceste se aproprie de Don Quijote pentru că amîndoi urmăresc ceva irealizabil. Don Quijote, împotriva tuturor evidențelor, crede lumea mai bună decît este în realitate. Alceste, mizantropul, o crede poate mai rea decît este și totuși speră că cel puțin în parte ea s-ar putea îndrepta.

Alceste și Don Quijote ar vrea să modeleze lumea după idealurile lor, adică să subordoneze generalul individualului, de aceea sînt personaje comice. Fiindcă idealurile lor sînt înalte, e dureros că e ridicolă intenția lor de a modela lumea în funcție de aceste idealuri.

Pînă aici este analizat comicul din „Mizantropul” pe baza raportului dintre Alceste și societate și de fiecare dată cînd s-a subliniat comicul unui aspect, s-a relevat și caracterul tragic al aceluiași aspect, căci rîsul și tristețea în „Mizantropul” sînt foarte apropiate, atît de apropiate încît par adesea că se suprapun.

Comicul în „Mizantropul” nu e determinat numai de o contradicție exterioară, aceea dintre sinceritatea lui Alceste și ipocrizia societății, ci de o contradicție interioară. Teoria totalei sincerității se ciocnește de posibilitățile lui de a o aplica.

În scena I a actului I Alceste reproșează cu asprime prietenului său Philinte atitudinea prea amicală față de un indiferent și își expune teoria despre necesitatea unei inalterabile sincerități. El cere unui om de onoare să nu spună decît ceea ce gîndește.

„Je veux qu'on soit sincère, et qu'en homme d'honneur
On ne lâche aucun mot qui ne parte du coeur”.

Alceste nu este împotriva prieteniei, dar o prietenie neselectivă nu prezintă pentru el garanția unei reale profunzimi :

³ *Bazele esteticii marxist-leniniste*, Editura politică, București, 1961, pag. 483.

„Sur quelque préférence une estime se fonde
Et c'est n'estimer rien qu'estimer tout le monde”.

Cu toată seriozitatea pe care i-o dă convingerea că principiile sale sînt juste, Alceste îi spune lui Philinte că dacă vreodată s-ar comporta ca dînsul, s-ar spînzura numaidecît.

În scena a II-a Alceste este pus într-o situație care-i va arăta că e mult mai ușor să formuleze principii decît să le aplice. Alceste raisonneur-ul este un om de lume și în scena a doua se înfruntă aceste laturi ale personalității lui.

Oronte, un tînăr care scrie versuri, îi face o vizită lui Alceste și de la bun început îi declară că nutrește pentru el o stimă deosebită și că dorește să fie prieteni. El e sigur că Alceste va accepta prietenia unui om de calitate, adică de rangul lui. Alceste rămîne visător, ca și cînd n-ar fi auzit ce i se spune. Oronte îi amintește că lui i se adresează.

N-a auzit oare Alceste ce i-a spus Oronte? Dimpotrivă, a auzit totul și știe că Oronte vrea să-l flateze, dar în loc să-i răspundă fără menajamente, așa cum ne-am aștepta din partea lui Alceste care și-a expus ideile în scena precedentă, că nu crede în cuvintele lui, el întreabă cu naivitate, ca și cum n-ar fi înțeles că Oronte i se adresează: *À moi, Monsieur?*

Oronte îl întreabă dacă găsește că oferta sa l-a jignit. Bineînțeles, fiindcă vorbise de situația sa în societate și arătase că nu e un oarecare, nici un moment el n-a crezut că încercarea sa de apropiere l-ar putea jigni pe Alceste. Oronte așteaptă ca Alceste să protesteze, să se apere, dar Alceste nu protestează nici în felul în care se aștepta Oronte, nici în felul în care ne-am aștepta noi. El declară că e surprins și că nu se aștepta la onoarea ce i se face. A spune că e onorat de declarația de prietenie a unui om indiferent, și încă o declarație falsă, e mult pentru Alceste, dar în acel moment îi era mult mai ușor să vorbească împotriva principiilor sale, decît împotriva politetii și bunului simț înăscut, care-l obligă să se poarte amabil cu oamenii.

La politețea lui Alceste, Oronte răspunde cu politețe, dar cu politețe evident îngroșată, prea îngroșată ca Alceste să nu-și revină:

„L'estime où je vous tiens ne doit point vous surprendre
Et de tout l'univers vous pouvez la prétendre”.

Alceste începe să protesteze, foarte timid, e adevărat. Nu reușește decît să repete „*Monieur*”, căci Oronte îl copleșește cu complimente din ce în ce mai îngroșate. Fără îndoială, Oronte a raționat că dacă Alceste la primele lui cuvinte de prietenie a răspuns politicos, politețea lui va crește pe măsură complimentelor ce i se fac.

Văzînd ezitarea lui Alceste, Oronte e sincer surprins:]
„*Quoi! vous y résistez?*”

De data aceste, pentru că Oronte i-a adresat o simplă întrebare și nu o mulțime de amabilități urmate numai decît de altele, Alceste reușește să-și depășească stereotipul „*Monsieur*”... Dar și acum răspunde cu precauție. Prietenia pe care Oronte i-o oferă îi face onoare, dar adaugă că pentru a fi prieteni trebuie

să se cunoască mai bine, căci prietenia cere mai mult mister, înțelegînd prin mister un lucru despre care nu se vorbește oricui, un lucru căruia i se acordă importanță. Alceste îi propune deci, omului care, flatîndu-l, a apărut în mod evident ca un om nesincer, să se cunoască mai bine pentru a fi prieteni. E o formă politicoasă de a refuza, dar și o formă rezervată de a accepta. Oronte alege a doua posibilitate de interpretare. După ce îi vorbește lui Alceste despre favoarea de care se bucură pe lângă rege, îl anunță că îi va citi un sonet. Mizantropul refuză, dar tot într-o formă politicoasă: nu spune că nu vrea să fie prieten cu Oronte, ci că nu e competent să judece sonetul. Îi vine mai ușor să-și subestimeze competența lui critică, decît să fie nepoliticos față de un om pe care nu are nici un motiv să-l menajeze. La insistențele lui Oronte de a afla cauza acestui refuz Alceste răspunde;

„J'ai le défaut

D'être un peu plus sincère en cela qu'il ne faut”.

Omul care în scena I a pledat cu toată ființa lui pentru sinceritatea absolută, spune acum că e un defect să fii sincer! El nu crede acest lucru, pentru Oronte îl spune, dar semnificativ e tocmai faptul că spune ceea ce nu crede. Lui Philinte, care îi era prieten, i-a spus deschis tot ce avea pe suflet, dar, în fața unui om străin, îi lipsește curajul.

Răspunsul lui Alceste îi place lui Oronte. Crezînd că sinceritatea lui Alceste e de aceeași factură cu a lui, i se pare plăcut să fie apreciat de un om care s-a declarat de la bun început atît de sincer, încît sinceritatea sa ajunge să fie un defect. Îl roagă deci pe Alceste să asculte sonetul și să-și spună părerea.

Alceste nu are ce face. Trebuie să asculte. Oronte începe lectura dar după primul cuvînt se oprește pentru a anunța că sonetul său nu cuprinde versuri pompoase, ci tandre și languroase. Alceste răspunde „Nous verrons bien”, ceea ce nu-l angajează cu nimic. Cînd autorul spune că și-a scris sonetul într-un sfert de oră, — firește, nu pentru a justifica unele scăderi ale poeziei, ci pentru a atrage atenția asupra spontaneității talentului său, Alceste răspunde că timpul nu joacă rol în creația artistică. Philinte se declară încîntat de sonetul lui Oronte. Părerea lui Alceste e alta, dar nu are curajul s-o rostească cu glas tare. Îl muștră pe Philinte, cu voce încrețită că aplaudă asemenea prostii. Pe măsură ce Philinte se întrece în elogii, crește și mînia lui Alceste și vehemența criticii lui, făcută însă tot în surdină și tot numai pentru urechile lui Philinte.

Oronte însă nu se poate mulțumi cu un singur admirator. Ca să-l audă și pe al doilea, îl invită pe Alceste să vorbească cu sinceritate.

Silit să se pronunțe, Alceste începe să-și spună părerea, dar nu așa cum i-o spusese încet lui Philinte, ci cu ocoluri, multe ocoluri. Critică îndelung graba unor scriitori de a-și arăta versurile ca să fie lăudați, dar o face ca și cum ar reproduce o convorbire a lui cu altcineva, al cărui nume nu-l rostește. Pînă și pentru un răzvrătit împotriva politeței mondene, este mai ușor să plaseze unde și unde o aluzie ori chiar o mică minciună, în locul adevărului care ar fi prea aspru pentru interlocutor. Fiind vorba de sonetul lui, Oronte vrea ca Alceste să fie mai precis și îl întrerupe mereu, întrebîndu-l dacă se referă la sonetul lui. E cît se poate de comică această inversare de roluri: Oronte, om

de lume politicos și fățarnic îi cere lui Alceste, omul principiilor înalte, cu insistență din ce în ce mai sporită să spună adevărul, să nu se ascundă. Dar pe cît e de grăbit Oronte să-l aducă pe Alceste la subiect, pe atît caută acesta să întîrzie clipa sincerității absolute, ori dacă poate, chiar s-o evite cu desăvîrșire. La insistențele lui Oronte, Alceste răspunde mereu „Je ne dis pas cela”. E concesia pe care se simte dator s-o facă formelor, conveniențelor și imediat după ce a rostit această formulă, care în fond e un neadevăr, spune tot ce gîndește. Torentul de cuvinte care, — chipurile — reproduc convorbirea sa cu un amic imaginar, conțin aprecieri de loc amabile față de sonetul ascultat. Alceste se menține multă vreme în rezervă, nu față de poezie, ci față de Oronte, pînă cînd, exasperat de insistențele lui Oronte și poate și de propria lașitate, izbucnește :

„Franchement, il est bon à mettre au cabinet”.

În cadrul acestei scene, Alceste este în conflict nu atît cu Oronte, cît cu el însuși. În fiecare „Je ne dis pas cela” vorbește omul de lume, deprins cu politeța, iar în considerațiunile despre poezie vorbește Alceste.

Henri Bergson, referindu-se la comicul de situații și de cuvinte, amintește această scenă din „Mizantropul”, comentînd-o astfel :

„În scena din „Mizantropul” (Je ne dis pas cela)” sînt doi oameni în Alceste, pe de o parte mizantropul și pe de altă parte gentilomul care nu poate să uite dintr-o dată toate formele de politețe, sau poate numai omul minunat care dă îndărăt în momentul hotărîtor în care ar trebui să treacă de la teorie la acțiune, să rănească un amor propriu, să producă un necaz. Adevărata scenă nu mai este atunci între Alceste și Oronte ci între Alceste și Alceste însuși. Dintre acești doi Alceste unul ar vrea să izbucnească, iar celălalt îi închide gura în clipa în care vrea să spună totul. Fiecare „Je ne dis pas cela” reprezintă un efort crescînd pentru a refuza ceva ce împinge și apasă pentru a ieși. Tonul acestor „Je ne dis pas cela” devine din ce în ce mai violent, Alceste supărîndu-se tot mai mult, nu împotriva lui Oronte, cum crede el, ci împotriva, lui însuși.”

La prima vedere, repetarea comică a cuvintelor „Je ne dis pas cela” ar părea un comic verbal. Ea pune însă în lumină caracterul unui om care se luptă cu sine însuși. O luptă sufletească este de obicei, o luptă dramatică, dar aici, conflictul dintre Alceste — omul de lume și Alceste — teoreticianul sincerității, e comic pentru că îl vedem pe Alceste bătut nu cu propriile lui arme, ci din pricina propriilor lui arme, pe care nu se mai simte în stare să le minuiască.

Repetarea acestor cuvinte („Je ne dis pas cela”) îl face pe Alceste tot atît de ridicol cum îl face pe Orgon repetarea întrebării „Et Tartuffe ? ” și exclamația „Le pauvre homme ! ” din scena discuției cu Dorine. Aceasta îl face pe Orgon ridicol în raport cu situația reală a lui Tartuffe, iar în cazul „Mizantropul”, „Je ne dis pas cela” îl face ridicol pe Alceste în raport cu sine însuși.

Tartuffe, despre care oamenii au păreri atît de opuse, nu apare decît în actul III și datorită acestei întîrzieri, Molière vrea să sporească curiozitatea spectatorilor față de personajul său. Alceste apare de la început și în prima

scenă a actului I se definește pe sine ca fanatic partizan al unor severe principii morale. Știind de la început cine este și cum este Alceste, dacă el ar rămîne egal cu sine însuși, scenele următoare n-ar avea nimic de adăugat în privința conflictului, iar curiozitatea spectatorilor sau cititorilor n-ar avea nici un motor. În scena I Alceste este atît de categoric, atît de inflexibil în principii, încît scenele următoare au rolul de a arăta în ce măsură el e consecvent cu sine însuși. După lupta — grea pentru sine și comică pentru spectatori — între principii și aplicarea lor, mizantropul se pune din nou de acord cu sine însuși, cînd, după atîtea ocoluri izbucnește, în fine, lapidar, concis și tăios. („Franchement il est bon a mettre au cabinet”). Dă numai decît și justificarea acestei aprecieri. Alceste îi reproșează sonetului că expresiile nu-i sînt naturale. Naturalul e prima condiție pe care Alceste o cere poeziei. Ex-tetica secolului al XVII-lea și a lui Molière, cereau să se urmeze natura, după cum va spune și Boileau în „Arta poetică”.

Alceste ia vers cu vers sonetul lui Oronte și vers cu vers îl critică. Poezii prea încărcate a lui Oronte, Alceste îi opune un cîntec vechi care, cu toate imperfecțiunile lui, are meritul de a exprima cu sinceritate un sentiment. În fond însă, sonetul lui Oronte nu e mai rău decît altele din aceeași epocă de același gen. Îi lipsește originalitatea, dar publicul, înainte de a auzi părerea lui Alceste, l-a găsit la premieră, destul de bun. Asprimea criticii lui Alceste e tipică pentru un om atît de rigid ca el, dar dacă tonul criticii e al lui Alceste, critica însăși e a lui Molière, care, ca și Boileau și Fenelon, a preconizat exprimarea sinceră și firească a sentimentului. Molière a vrut să arate publicului că pentru a îndrăzni să se discute o producție literară, nu e nevoie ca ea să fie chiar atît de slabă ca sonetul lui Trissotin din „Femeile savante”.

Lecția de gust pe care Alceste i-a dat-o lui Oronte angajează între ei un duel de replici scurte. Deveniți adversari, ei leapădă măștile pe care conveniențele li le-au impus la început, cînd erau doi oameni de lume.

Alceste și Oronte schimbă cîteva săgeți ironice care relevă la Alceste, o fină inteligență. Oronte vrea să-l jignească și de aceea îl numește „Mon petit Monsieur”. Alceste, prin răspunsul său (Ma foi ! Mon grand Monsieur . . .) își păstrează poziția de superioritate.

Scena aceasta, asupra căreia am socotit necesar să mă opresc mai mult, se încheie cu un schimb ironic de formule de politețe, care amintește o altă comedie de Molière „Școala bărbaților”. Asemănarea dintre „Mizantropul” și „Școala bărbaților” o semnalează însuși Molière prin Philinte în scena I-a a comediei :

„Je ris des noirs accès ou je vous envisage,
Et crois voir en nous deux, sous mêmes soins nourris,
Ces deux frères que peint l'Ecole des Maris”

Sganarelle din „Școala bărbaților” pare într-adevăr o schiță a lui Alceste. Este și el un neconformist, dar mai ales în manifestările exterioare, în îmbrăcăminte, bunăoară. Cît despre conduită, este tot atît de puțin prevenitor față de ceilalți ca și Alceste ; ba mai mult este chiar grosolan, răspunzînd cu o asprime gratuită celor mai bine chibzuite cuvinte ale fratelui său. Atitudinea lui dură

nu e motivată pe principii, el nu suferă ca Alceste văzînd în lume ipocrizie și vicii, ci este prin temperament un om mohorit lipsit de amabilitate. La Sganarelle n-ar fi fost posibilă o luptă sufletească ca aceea a lui Alceste din scena II a actului I. El nu ne este simpatic prin nimic; dimpotrivă egoismul de care dă dovadă vorbind despre interesul lui, ne repugnă.

Mais ses actions de moi doivent dépendre,
Et je sais l'intérêt enfin que j'y dois prendre.

(Op. cit. Actul I scena II).

Alceste nu e deloc egoist; din contră, pentru triumful teoretic al părerii sale mizantropice că oamenii sînt toți niște netrebnici, dorește chiar să piardă procesul pe care-l avea, devenind ridicol prin lipsa elementară de simț practic. Ridicol, da, dar antipatic nu.

Sganarelle e omul mereu încruntat, inutil nepoliticos cu toți cei din jurul său și de loc sau prea puțin inteligent. De aceea Izabele a putut, cu ajutorul lui involuntar, să-i dejoace planurile matrimoniale. Lipsit de inteligență, Sganarelle nu e în stare să dea răspunsuri fine, ironice.

Iată despărțirea între Sganarelle și fratele său:

...
Ariste: Je suis votre valet

Sganarelle: Je ne suis pas le vôtre

(Actul I, scena III-a)

Și iată despărțirea dintre Alceste și Oronte:

Oronte: ...

Je suis votre valet, monsieur, de tout mon coeur.

Alceste:

Et moi, je suis, monsieur, votre humble serviteur.

După ce-și spuseră tot ce aveau de spus, la cuvintele lui Oronte de falsă curtoazie, Alceste răspunde cu un plus de politețe. Și atunci cînd a replicat „Mon grand monsieur” la „Mon petit monsieur” Alceste a arătat că un om fin își păstrează superioritatea, ironizînd mojicia, nu imitînd-o. În cazul lui Sganarelle nu se pune problema unui răspuns la mojicie, dimpotrivă, el e cel care a săvîrșit-o.

Un alt izvor al comicalului în „Mizantropul” este tot o contradicție interioară. Alceste, care proclamase în actul I scena I rațiunea ca principiu suprem (qui je veux? La raison, mon bon droit, l'équité), se îndrăgostește de Célimène, cochetă și bîrfitoare, pîrînd să întrunească toate defectele pe care mizantropul le reproșa societății. Philinte îl întreabă dacă n-a cunoscut sau a scuzat scaderile Célimenei. Alceste, sincer, mărturisește că le cunoaște și le condamnă, dar nu poate să facă nimic căci nu rațiunea poruncește dragostei. Afirmația în sine nu e ridicolă, dar e ridicolă la Alceste care mai înainte își exprimase cu atîta tărie credința nețărmuită în rațiune.

Alceste e slab în fața farmecelor Célimenei, deși știe că acest farmec e format în mare parte din cochetărie. Omul perfecte sincerități ajunge să-i ceară Célimenei :

Efforcez-vous ici de paraître fidèle
Et je m'efforcerais, moi, de vous croire telle

(A. IV. secna III)

Alceste care nu admite compromisuri față de societate, admite un compromis atât de grav față de sine însuși : să se încreadă în fidelitatea simulată a Célimenei, știind că e simulată.

După ce intrigile Célimenei au fost public demascate, Alceste rămîne singurul om care-i oferă o posibilitate de reabilitare, căci era singurul care o iubea cu adevărat.

Îi cere să plece cu el în pustiu în care, dezamăgit de oameni, se va retrage. Alceste vrea să fugă de oameni, împreună cu Célimène, deși dintre toți oamenii, Célimène l-a dezamăgit cel mai mult.

Alceste cere unei cochete să plece în pustiu ! Încă odată Alceste nu-și dă seama de ridicolul acestei cereri. El spune că dragostei nu-i poate porunci rațiunea, dar nu știe cît de ridicol e un om care se lasă în așa măsură stăpînit de dragoste.

Molière însă, pare să știe acest lucru. El a rîs copios în comediile sale de soții geloși și vîrstnici, dar cum „dragostea nu are nimic cu rațiunea”, ca în cazul lui Alceste, a iubit-o pînă la moarte pe tînăra sa soție, împovărat nu numai de atitudinile uneori ușoare ale acesteia ci și de conștiința ridicolului situației lui.

În comicul amar al comediei „Mizantropul” se reflectă experiența de viață a autorului. În „Mizantropul” vorbește Molière cel care a suferit ca și Alceste de pe urma iubirii pentru o femeie cochetă, dar și Molière care a suferit tot ca și Alceste văzînd că în oraș ca și la curte nu găsește decît

... lâche flatterie,
Qu'injustice, intérêt, trahison, fourberie

(A. I sc. I.)

De aceea, pentru atitudinea sa neconformistă, protestatară, ridicolă uneori prin neconformismul ei, Alceste nu este palmuit de autor. Dimpotrivă, simțim că Alceste îi este lui Molière foarte aproape de suflet.

Cum putea însă să-i fie drag lui Molière un mizantrop ? Alceste este un dezamăgit. Dezamăgirea îl determină să urască toți oamenii.

... je hais tous hommes :
Les uns parce qu'ils sont méchants et malfaisants,
Et les autres, pour être aux méchants complaisants...

(A. I. sc. I)

Propriu zis, Alceste nu urăște oamenii ; urăște minciuna, răutatea lor. Totuși prin generalizare, fie reală, fie imaginată de el a acestor defecte, el ajunge să

urască toți oamenii, devine un mizantrop. Pentru Alceste e atât de important să afle dacă există în lume și oameni cinstiți, încît e gata să facă o experiență în care el pune în joc cîștigul unui proces. Nu pune pe nimeni să intervină pentru el, știind că e dreaptă cauza lui. Socotește că e suficient să aibă de partea lui rațiunea, dreptul, echitatea.

Un mizantrop care crede în aceste lucruri și care își riscă ceva al lui în speranța că va găsi măcar un singur om care să creadă în aceleași valori, este în orice caz, un mizantrop destul de ciudat.

Pe măsură ce Alceste vede în jurul lui tot mai multă prefăcătorie, aproape că dorește să piardă procesul, ca să poată spune că neîncrederea lui e motivată.

Je voudrais m'en coutât-il grand'chose,
Pour la beauté du fait avoir perdu ma cause.

Teoria lui Alceste că toți oamenii sînt răi se află în conflict cu interesul lui cu privire la proces. Pentru triumful teoriei, Alceste acceptă să fie păgubit, vrea chiar să fie păgubit, iată ridicolul unde îl împinge mizantropia lui.

Pe Célimène Alceste speră s-o poată schimba, ori, Célimène întrunește, după cum am spus, toate defectele societății sale.

Despre ceilalți oameni Alceste nu ne spune lămurit că ar vrea să-i schimbe. Ne-o spune însă indirect Philinte :

...
Et c'est une folie a nulle autre seconde
De vouloir se mêler de corriger le monde

(A. I. sc. I)

Pentru Philinte e atât tot de firesc să vadă oameni ipocriți pe cît e de firesc să vadă fiare înfometate.

Et mon esprit enfin n'est pas plus offensé
De voir un homme fourbe, injuste, intéressé
Que de voir des vautours affamés de carnage,
Des singes malfaisants, et des loups pleins de rage.

(A. I. sc. I.)

Comparația aceasta nu arată numai frecvența defectelor discutate ci și atitudinea lui Philinte față de aceste defecte, care îi creează asociația tocmai cu lupii și vulturii înfometati. Deci amabilul Philinte știe că în lume există oameni nedrepti, necinstiți, condamnă — în sufletul lui — necinstea, dar nu crede că răul poate fi îndreptat.

În comedia „Mizantropul” întîlnim un mizantrop care crede în dreptate și în oarecare măsură în posibilitatea îndreptării societății, și un om de lume, surîzător și politicoș, care și-a obișnuit sufletul să ia oamenii așa cum sînt. Această nouă contradicție produce rîsul, dar și o undă de tristețe, căci nu e tristă oare concluzia că pentru a fi înțelept trebuie să iei viața așa cum este fără să încerci și fără să nădăjduiești în îndreptarea ei ?

Alceste este un personaj cu numeroase contradicții interioare: rațiunea cu dragostea, principiile de sinceritate cu politețea de om bine crescut. Până și mizantropia lui este în conflict cu dorința de a schimba în bine societatea, ori fie și numai pe unul din membrii ei. Aceste contradicții interioare fac din Alceste unul din cele mai complexe personaje ale lui Molière. Tartuffe bunăoară, este numai un ipocrit cucernic și toate acțiunile, vorbele lui îl definesc ca atare. Harpagon de asemenea este numai un avar, ceea ce de altfel, a permis apariția sinonimei avar-harpagon. Fiindcă Alceste nu e redus la o singură trăsătură, ci a văzut ca o personalitate complexă, comicul din Mizantropul are o nuanță aparte.

Rîsul, în cazul lui Tartuffe este reacțiune morală față de dezvăluirea unui caracter mascat de aparențe înșelătoare. Aspirația lui Tartuffe, cel socotit preocupat numai de mîntuirea sufletului, la mîna fetei lui Orgon și la dota ei, precum și aspirația lui tăinuîță la dragostea soției lui Orgon, fac din el un personaj odios. Cînd îi cade masca, satisfacția spectatorilor sau cititorilor se manifestă prin rîs, căci „redus la tipul său cel mai general, comicul este întotdeauna o impostură demascată și făcută, odată cu aceasta, neprimejdioasă” (T. Vianu, *Estetica*).

Dacă Alceste, care și-a expus principiile de sinceritate absolută, s-ar fi dovedit un ipocrit și un impostor, comicul ar fi decurs din demascarea imposturii. Dar în scena a II-a a actului I îl vedem pe Alceste nu tocmai consecvent cu principiile sale, dar nici atunci din pricina unei defecțiuni morale, ci din pricina unor calități — politețea, bunul simț — pe care el, luptînd aprig cu sine însuși, caută să le reprime. În măsura în care rîsul e provocat de satisfacția spectatorilor că omul principiilor și-a călcat măcar temporar, principiile, comicul din „Mizantropul” se încadrează în cel mai obișnuit tip al acestei categorii estetice.

Acest aspect al comicului ocupă însă un loc minor în comedie, căci politețea care nu degenerază în lingușire nu e un viciu decît pentru Alceste, sau, mai exact, pentru principiile lui Alceste.

Un loc mult mai însemnat îl ocupă aici acel comic care însoțește personajul cu un zîmbet de îngăduință, nu de mustrare. Tudor Vianu, în studiul închinat lui Cervantes, vorbește despre umor „adică acel rîs amestecat cu stimă și iubire” și indică pe Don Quijote ca tip reprezentativ pentru această categorie estetică creată de epoca modernă, iar în „*Estetica*” spune: „Humoristicul este și el o demascare dar una care ajunge să descopere o valoare înaltă sub aparențele umile și stîngace care o ascund ... Rîdem pentru a răscumpăra”.⁴

Rîsul nostru îl răsplătește Alceste pentru sinceritatea lui, pe care el însă nu o ascunde, ci o proclamă cu glas tare oriunde și oricînd, pentru că el nu are sentimentul ridicolului de a fi unul în fața întregii lumi. Dar rîsul acesta e numai o răsplată parțială, care nu acoperă în întregime, nu compensează toată amărăciunea pe care i-a dat-o viața în schimbul bunelor și onestelor lui intenții. Partea de amărăciune pe care rîsul nostru n-o poate compensa,

⁴ Tudor Vianu, *Estetica*, București, 1945, pag. 479.

face ca această comedie, în care găsim câteva elemente de comic obișnuit și multe de umor, să se întâlnească pe alocuri și cu drama. Situația lui Alceste e mai tristă decât a lui Don Quijote, care, datorită marii lui bunătăți și iubirii lui „fără cauză” poate să aibă mulțumirea-tardivă și zadarnică, e adevărat — de a fi văzut măcar un singur om contaminat de generoasa lui nebunie. Alceste e singur și rămîne singur. Nimeni nu vine să lupte alături de el pentru triumful marilor adevăruri. Lipsa de mlădiere adesea comică a caracterului său condamnîndu-l în mod irefutabil la singurătate, Alceste precede într-un anumit fel galeria eroilor romantici, de care îl apropie atît caracterul protestator al atitudinii, cît și drama izolării.

În cazul lui Don Quijote rîsul nostru este mai mult amestecat cu iubire, iubirea și bunătatea reprezentînd prin excelență idealul vibrant al eroului lui Cervantes. În cazul lui Alceste, rîsul e mai mult amestecat cu stimă, determinată și ea de un impuls mai mult cerebral decît afectiv, deoarece idealul lui Alceste e un ideal înalt dar totuși departe, datorită rigidității personajului, de idealul cald și uman al lui Don Alonso Quijano cel Bun. Rîsul, în cazul lui Alceste, este amestecat cu stimă și cu multă tristețe. Contingența comediei cu drama face dificilă aplicarea fără rezerve și exclusivă a uneia din cele două forme ale categoriei estetice a comicului sau chiar a amîndorura.

Comediile lui Molière au, în general, un sfîrșit definitiv categoric : impositorii sînt demascați iar cei drepți triumfă. În „Mizantropul” nu se întîmplă așa. Alceste va pleca în pustiu și nu i se dă nici măcar satisfacția — imposibilă, de altfel — de a pleca în pustiu împreună cu Célimène. Este un sfîrșit asemănător cu un sfîrșit de dramă. Bunăoară, plecarea Norei din drama lui Ibsen lasă semne de întrebare : se va întîmpla minunea care o va readuce pe Nora la ai săi : — Va găsi oare Alceste colțul de lume unde omul are dreptul să fie om cinstit ?

СИТУАТИВНОЕ КОМИЧЕСКОЕ В ПЬЕСЕ МОЛЬЕРА

«МИЗАНТРОП»

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Комическое в комедии Мольера «Мизантроп» вытекает из противоречия между Альцестом, человеком высоких принципов, и Альцестом, светским человеком, и из противоречия между Альцестом и современным ему обществом. Анахронический характер стремлений главного персонажа, которого собственная непреклонность и неспособность к психологической адаптации обрекают на одиночество, приводит к тому, что комедия «Мизантроп» соприкасается с драмой.

LE COMIQUE DE SITUATIONS DANS LE *MISANTHROPE* DE MOLIERE

(RÉSUMÉ)

Le comique de la comédie le „Misanthrope” de Molière résulte de la contradiction qui existe entre Alceste — l’homme des principes élevés et Alceste — l’homme du monde, ainsi que de la contradiction qui existe entre Alceste et la société dans laquelle il vit.

A cause du caractère anachronique des aspirations du personnage principal, que la propre intransigeance et incapacité de souplesse psychologique condamnent à la solitude, la comédie de „Misanthrope” avoisine par endroits le drame.

PROZA LUI MIHAIL EMINESCU. OBSERVAȚII LINGVISTICE¹

DE

ILEANA OANCEA

Într-o perioadă în care limba literară făcuse mari progrese către realizarea unității ei (mărturie, des invocată, în acest sens stă opera lui Negruzzi, modificată de scriitor prin înlăturarea multor particularități fonetice moldovenești), proza antumă a lui M. Eminescu păstrează încă foarte multe trăsături fonetice specifice regiunii sale natale. Acest fapt împreună cu numărul relativ mare de fluctuații, adesea pe aceeași pagină sau în același rînd, surprinde cu atît mai mult cu cît Eminescu a fost întotdeauna un artist deosebit de exigent față de sine însuși, atent la forma în care își redacta opera. Mulțimea variantelor ca și a „moldovenismelor” la acest nivel, al sunetelor, sînt „scăpări” ale scriitorului influențat de limba de „acasă” simple „neglijențe”, mai puțin perceptibile într-o notare precipitată, cărora el însuși nu le-a acordat prea multă importanță nefiind elemente de artă? Desigur, dacă elementul de referință este limba literară actuală. Dacă însă schimbăm elementul de referință, raportîndu-le la limbă literară a epocii în care a scris Eminescu (în măsura în care putem vorbi pentru acea perioadă de o limbă literară), aceste „abateri” iau o altă înfățișare, ele dezvăluind un sens care poate scăpa la prima vedere. Cu toată strădania oamenilor de cultură de a realiza unitatea limbii literare românești (necesitate de care Eminescu însuși era adînc convins) acesta scrie totuși respectînd particularitățile fonetice moldovenești (în dublete, acolo unde există, tocmai aceste particularități formează regula) — și aceasta în deceniul al 7-lea al secolului al XIX-lea „Norma limbii scrise, precizează poetul, trebuie să fie cea care există

¹ Cercetarea de față ia în considerare numai proza eminesciană apărută în perioadă în timpul vieții marelui poet nu și cea rămasă în manuscris și publicată ulterior, adică *Făt frumos din lacrimă*, apărută în *Convorbiri literare* 1870, *Sărmanul Dionis*, publicată în *Convorbiri literare* 1872, decembrie, și 1873 ianuarie, *La Aniversară*, publicată în *Curierul de Iași*, 1876 și *Cezara*, apărută în *Curierul de Iași*, 1876. Pentru excerptarea materialului am utilizat volumul Eminescu, *Proza literară*, ediția îngrijită de Eugen Simion și Flora Șuteu, Editura pentru literatură, Buc. 1964. În cursul expunerii am folosit următoarele abrevieri: FF=*Făt frumos din lacrimă*. SD=*Sărmanul Dionis*; LA=*La Aniversară*; C=*Cezara*.

obiectiv și în realitate în *gura poporului de jos și a societății mai fine* (subl. n.I.O), iar nu fanteziile mai mult sau mai puțin ingenioase ale filologilor noștri. Așadar, *adevăr* (subl. n. I. O.) iar nu arbitraritate subiectivă. În acest proces de a stabili normă pentru limba scrisă trebuie luat în considerare și acele influente istorice care au rezistat tendinței de expulziune și *s-au conservat în limba vie* (subl. n)². Fără să-l absolutizăm, citatul corelat cu ce a ce ne oferă opera este revelator. Adevărul despre care vorbește Eminescu este altul de la o regiune la alta. Or, cum ne arată propria sa operă, Eminescu s-a condus după adevărul locului său de baștină, adică după ceea ce există obiectiv în gura poporului de jos și a societății mai fine din Moldova. Chiar dacă Negruzzi și-a modificat conștiința limbii scrierilor sale, sub raport fonetic „demoldovenizînd-o” nu și-a schimbat, desigur, și propria pronunțare. Este sigur că „societatea mai fină”, prin care înțelegem, împreună cu poetul, intelectualitatea, se deosebea calitativ (o deosebire poate, de grad, și aceea mică, nu de esență) de popor în privința pronunțării, fapt ce poate fi observat uneori și în zilele noastre³. Mi se pare îndreptățit deci să considerăm, așa cum susține prof. G. Ivănescu⁴, existența unor „variante literare” (d-sa le numește „dialecte literare”) *care se găsesc în epoca de care ne ocupăm într-o tendință continuă de a se contopi prin selectarea formelor* devenite astfel unice și deci „literare” în adevăratul înțeles al cuvîntului (Particularitățile moldovenești care caracterizează fonetica tuturor scrierilor din Moldova, în scădere continuă dar existente încă la D. Anghel, de pildă, la începutul sec. al XX-lea reprezentînd tocmai „norma” regională, sînt cele care dispar făcînd loc celor muntenești).

Judecînd faptele din perspectiva lui Eminescu și a epocii sale, regionalismele, pentru noi, din opera lui Eminescu sînt desigur pentru marele poet, elemente populare (ale variantei literare moldovenești) în ciuda faptului că Eminescu, ca un cunoscător profund al întregii realități lingvistice românești, avea conștiința limitării lor doar la o parte a teritoriului de limbă românească. Altfel nu s-ar putea explica prezența lor în operă, după aproape douăzeci de ani dela celebra ediție „munteneză” a operei moldoveanului Negruzzi și la un artist ca Eminescu. Este drept că *Făt-Frumos din lacrimă* a fost scris la 20 de ani dar aceleași particularități dialectale ne întîmpină și în *Cezara*, scrisă și apărută după șase ani.

Atunci cînd unele particularități moldovenești nu mai apar așa de constant (de pildă ă protonic devenit *a*) mai precis apar dublete și nu renunțarea la acest fenomen care rămîne regulă, se pune, desigur, întrebarea, dacă este un fenomen de „literarizare” sau o simplă influență a vorbirii muntenești pe care

² M. Eminescu, *Scrieri*, apud. Gh. Bulgăr, *Scriitorii români despre limbă și stil*, Societatea de științe istorice și filologice Buc. 1957, p. 142.

³ Poate că palatalizarea labialelor corespunzînd unei tendințe mai vechi să fie una din primele particularități moldovenești dispărute din pronunțarea oamenilor cultivați din Moldova, ea fiind și cea mai „aberantă”. După Cantemir ar fi fost utilizată într-o epocă mai veche doar de femei, deși ea se întîlnește uneori (exemplele sînt puține, vezi *Studii de istoria limbii române lit. secolul al XIX-lea*) la Negruzzi, Alecsandri dar niciodată la Eminescu. Din acest punct de vedere limba sa este mai avansată.

⁴ G. Ivănescu, *Problemele capitale ale vechii române literare*. Iași, 1947, p. ...

poetul a cunoscut-o foarte bine (de altfel asemenea exemple reprezintă, de cele mai multe ori, cazuri izolate). Fonetismele moldovenești (alături de alte fapte lingvistice dialectale, ca cele lexicale, de pildă) alcătuiesc structura (substratul) popular al variantei literare moldovenești și deci a limbii prozei eminesciene, la care se adaugă (se grefează) atâtea alte elemente lingvistice ale exprimării moderne, ceea ce face ca limba românească din secolul al XIX-lea (cu variantele ei deosebite, în special sub raport fonetic) să fie aceeași în esență, dar totuși alta decât cea a înaintașilor. Îmbinarea aceasta dintre vechi și popular (adesea ceea ce se consideră în mod obișnuit vechi și este pentru noi astăzi, era de fapt prin prelungirea în limba vie a poporului, în secolul trecut tot un fenomen popular) pe de o parte, și modern, pe de altă parte este întâlnită la toți scriitorii epocii respective (fiind de fapt elementele constitutive ale limbii literare românești moderne care se creaa în acea perioadă).

Surprinde în proza eminesciană, mai mult, poate ca la alți scriitori moldoveni ai epocii, caracterul modern al vocabularului, reprezentat de numeroasele neologisme atât din domeniul vieții intelectuale cât și din cel al vieții afective, devenite organic necesare exteriorizării unui temperament artistic mult mai complex. Aceasta se alătură conservării atîtor trăsături fonetice ale vechii limbi românești așa cum s-a păstrat ea în gura poporului din Moldova și în literatura veche. Astfel noul din lexic și sintaxă se suprapune elementului popular din fonetică și morfologie devenit dialectal abia prin impunerea normelor unice, supradialectale, deci mai târziu.

Conform celor spuse mai înainte, nu vom face distincția obișnuită între fonetismele populare și cele regionale. Așa zisele fonetisme „populare” din limba unui scriitor sînt luate, o dată cu cele „regionale”, din unul și același grai. Pentru conștiința sa lingvistică ele stau deci pe același plan. Abia prin cristalizarea normelor unice ale limbii literare, elementele populare muntenesti cît și cele moldovenești au devenit regionalisme⁵ și numai fenomenele fonetice mai generale cu o putere mai mare de circulație, au rămas populare. Abia atunci, deci, avem tripartiția limbă literară /limbă populară/ regionalisme. Distincția popular regional este utilă atunci cînd scriitorul însuși are conștiința gradului de răspîndire a unui anumit fenomen și „selectează” el însuși anumite forme pe care le conservă în operă tocmai pentru a-i da acesteia caracter popular, cum este cazul lui Coșbuc, de exemplu.

Pentru cercetătorul care privește limba literară ca fenomen încheiat coborînd vertical spre procesul ei de constituire, deci de omogenizare a divergențelor distincția rămîne, de asemenea, utilă⁶. Interesante și demne de menționat sînt mai ales fonetismele „literarezate”, dacă apar. Ele sînt cu atît mai interesante cu cît avem convingerea că apariția lor se datorește presiunii unor norme simțite deja ca unice, deci substituindu-se obișnuinței fonetice locale.

Fenomene fonetice populare specifice variantei literare moldovenești devenite mai târziu regionalisme, *ă protoic medial* > *a*: *nu calcase* (FF, 13); *dez-*

⁵ Delavrancea „muntenizează” graiul personajelor sale moldovenești procedînd în spiritul limbii populare (pentru el) din Muntenia.

⁶ Cf. *Studii de istoria limbii române literare*. Secolul al XIX-lea, vol. al II-lea, București, Ed. pt. lit. 1969.

braca (C, 100); *înălțate* (SD, 52) *incarcase* (LA 61), *îmbrăcate* (SD, 28) *lasa* (SD, 35); *lasate* (C, 92) *matase* (C, 83); *magari*/*măgari* (formă „semiliterarizată” LA, 71), *pieptarași* (C, 84); *nu le-ar fi pasat* (SD, 26), *scapa* (SD, 61), *zapada* (LA, 67), *taiată* (LA, 29), *fațarnic* (C, 75).. Apar dublete (care denotă fie impunerea unor forme muntenești ulterior literare deci tendința spre normă — literarizare, — în acest caz ele fiind conștiente — fie influența graiului muntean, ele fiind deci spontane și mai puțin probante : *sărac*/*sarac* (SD, 27 deci pe aceeași pagină); *bărbat* (C, 96), *năframă*, *naframă* (FF, 18); *e neaccentuat* i : *cerșitori* (C, 79), *dăscintice* (FF, 7), *discleștă* (C, 85); *gălbînile* (SD, 48), *încălică* (FF, 12), *lunicind* (C, 92); *mucigăite* (C, 72), *poliești* (C, 92). Dublete : *căpișele* *căpeșel* (pe aceeași pagină, SD, 35).

e, i precedată de s, z, ș, j, ț, și r inițial (care se pronunță dur în Moldova) > *ă*, respectiv *i* : *blîndeță* (LA, 70), *frumuseță* (C, 88), *înșălătoare* SD, 47), *însămnătate* (C, 74), *răpede* (SD, 44), *a se răpezi* (FF, 8), *răvărsa* (SD, 44), *spări* (SD, 48); *tinereță* (C, 76), *tristeță* (C 74); *la a* (după aceleași consoane) : *pardosală* (C, 73), *roșată* (C, 92), *sara* (LA, 67)

— *ea* > *é* (*monofongat*) aproape regulat la verbe : *aș avé* (SD, 24), *aș vedé* (SD, 24 formă semimoldovenească) *aș finé* (SD, 92), *dar împlea* (SD, 92), *abié* (FF, 121), *pré* (FF, 11).

ia accentuat > *ie* : *băiet* (SD, 27), *împăiete* (SD, 40); *îndoiete* (SD, 49), *îngreuiete* (SD, 51), *înviese* (FF, 14); *mlădiet* (SD, 51), *țuguiet* (C, 72).

Palatalizarea labialelor nu apare în proza lui M. Eminescu. În acest caz limba sa se distanțează de pronunțarea populară moldovenească, ea respectă tradiția limbii literare vechi marcînd un însemnat progres pe drumul către unitate. La Negruzzi, Alecsandri mai pot fi întîlnite unele cazuri de palatalizare⁷. Apar însă relativ frecvente formele depalatalizat : frecvent după labială *ie* > *e* *mez* (SD, 50), *perde* (SD, 58), *perind* (SD, 48) *pept* dar și *piept* (C, 83), *peliță* (C, 100), *petre* (C, 73).

Unele particularități populare moldovenești sînt vechi (în comparație cu fenomenele muntenești devenite literare). Astfel *formele etimologice cu i* apar constant în proza eminesciană (ele erau recomandate ca grafic și de Heliade Rădulescu) *mîne* „*mîine*” (C 87), *mîne*, *mîni* „*mîini*” (LA, 71, C, 92) *fonetismul j* : *încunjură* (SD, 50) dar *înconjură* — mult mai frecvent; alternanța apare de altfel pe aceeași pagină (SD, 50) (La Alecsandri acest fenomen apare ceva mai des).

— finala — *iu* apare la cuvintele moștenite de origine latină inițial la cele în — *arius*, — *arium*, extinsă apoi la majoritatea substantivelor și adjectivelor terminate în *r*, chiar și la neologisme : *ștreqariule* (C, 74), *nepăsători* (C, 75), *margaritariul* (C, 99), *ceriuri* (S, 98, *moștenitoriul* (C, 98), *viitoriul* (C, 99), *canari* (sg. C, 94); *cerșitori* (C, 74); *Genarul*/*Genariul* (pe aceeași pagină, FF, 15).

La Eminescu mai apar o serie de fonetisme calificate de obicei ca fonetisme arhaice. Faptul că ele se întîlnesc *consecvent* în opera unui scriitor cum este

⁷ Cf. *Studii de istoria limbii române literare*. Secolul al XIX-lea, vol. al II-lea, București, Ed. pt. lit. 1969.

Eminescu, ca și prezența lor în limba altor scriitori ai epocii⁸, ne îndreptățește să le integrăm la același capitol al elementelor populare, indiferent de vechimea lor (ele caracterizează și azi exprimarea dialectală) constituind puntea de legătură cu epocile anterioare. Astfel, întâlnim aproape în exclusivitate forme ca : *îmbla* (FF, 6), *să împle* (FF, 16), dar *umpleau* (o singură dată, SD, 30), *monastire* (apare și la Alecsandri⁹, dar și *mănăstire* (pe aceeași pagină (C, 72), *primblare* (SD, 30), *rumpe* (SD, 30) și chiar un derivat *întrerumpe* (C, 94).

Alte fenomene populare : Disimilări : *ferеști* dar și *ferestre* (C, 73, în același rînd, FF, 14, pe aceeași pagină), *pintre* (FF, 7), dar și *printre* (FF, 11) oscilația apare și pe aceeași pagină (SD, 51) ; ulcior/urcior (pe aceeași pagină C, 98), formele vechi și populare *nimărui* (C, 100), *pin* (FF, 13).

Alte dublete : *ore/oare* (pe aceeași pagină, C, 100), *șapte* (pasim), dar *șapte* (ambele și pe aceeași pagină, FF, 16) ; *voace* (SD, 49). Cum s-a putut vedea, numărul fonetismelor populare este mare, deși prezența dubletelor (existente însă și mai înainte și chiar într-o epocă anterioară ca și absența unor fenomene, cum este palatalizarea labialelor reflectă o oarecare „distanțare” (mai mică însă) de vorbirea populară „Norma” (termen utilizat chiar de Eminescu) o constituie însă pentru scriitor tocmai aceste particularități. Deschizînd volumul la întîmplare (*Cezara*, pagina 12), am întîlnit pe aceeași pagină : *mulțămît*, *aș țînè*, *se poliește*, *îmbla*, *lăstate*, *mînele*, *preste* (de două ori) *lunicînd*, *pintre*, *împlea*, *roșafa*, *blîndeșă* (la care am putea adăuga și unele fapte morfologice). „Abateri” de la normă : *nu avea*, *galben*, *lăstate* (care alternează deci cu *lăstate*).

Pentru a trage unele concluzii definitive ar fi necesară examinarea articolelor politice ale lui M. Eminescu, mai ales cele publicate în revista bucureșteană „Timpul”.

Se pare însă că punctul de vedere al șefului școlii lingvistice ieșene, A. Philipide, neluat în considerație de mulți cercetători, își dovedește deplina lui temeinicie. „Limba comună românească a început să se fixeze cu cele dintîi tipărituri și mai ales cu cele din sec. XVII. Fiindcă tipăriturile cele dintîi și cele mai multe au fost din Transilvania și Muntenia, apoi dialectul transilvănean și muntean au tîns de la început spre ponderență. Influenței transilvano-muntene, bazată pe mulțimea și întîietatea tipăriturilor, s-a opus valoarea scriitorilor moldoveni, ceea ce a făcut ca pînă la 1859 n-a putut exista o singură limbă comună pentru toată românimea căci fiecare dintre provinciile Daciei era plină de provincialisme. Cînd la 1859 s-au unit Principatele Moldova și Muntenia și Bucureștii au devenit capitala României (1861), influența munteană a căutat să se lățească pe calea cancelariei și, mai ales, a cazărmii, a fost însă iarăși cumpănită de valoare scriitorilor moldoveni, și astfel a început tocmai în zilele noastre să se fixeze ca limba comună un compromis între dialectele diferitelor provincii românești⁹”.

⁸ Cf. *Studii de istoria limbii române literare*. Secolul al XIX-lea, vol. al II-lea, București, Ed. pt. lit. 1969.

⁹ A. Philipide, *Istoria limbii române I, Principii de istoria limbii*, Iași, 1894, p. 9.

ПРОЗА М. ЭМИНЕСКУ. ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ НАБЛЮДЕНИЯ (КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Проза М. Эминеску не обращала до сих пор на себя внимание лингвистов, хотя представляет собой важный этап в развитии румынского литературного языка. В настоящем исследовании выделяются молдавские фонетические особенности в прозе Эминеску, которые, как и у других молдавских писателей являются нормой. Это позволяет сделать более общие теоретические выводы о румынском литературном языке XIX века, а именно :

1 — существование вариантов в румынском литературном языке XIX века ;

2 — румынский литературный язык, характеризующиеся едиными наддиалектными нормами, сформировался к концу XIX века.

Автор принимает таким образом более старые точки зрения на формирование румынского литературного языка которые, несмотря на их большой интерес, не являются общепринятыми.

LA PROSE DE M. EMINESCU. OBSERVATIONS LINGUISTIQUES (RÉSUMÉ)

La prose de M. Eminescu n'a pas suscité l'intérêt des linguistes bien qu'elle représente un moment important dans l'évolution de la langue littéraire roumaine. L'étude se propose de mettre en évidence les caractéristiques phonétiques moldaves de la prose de Eminescu, parce-qu'en observant les particularités, qui, chez Eminescu, tout comme chez d'autres écrivains moldaves de l'époque, constituaient la norme, on a la possibilité de dégager certaines conclusions théoriques plus générales sur la langue littéraire roumaine du XIX siècle, à savoir :

— L'existence des variantes littéraires dans la langue roumaine littéraire du XIX-ème siècle.

— La langue roumaine littéraire caractérisée par des normes uniques, surdialectales, ne s'est constituée que vers la fin du XIX-ème siècle.

L'auteur reprend ainsi quelques points de vue plus anciens qui, malgré l'intérêt notable qu'ils présentent, ne sont pas acceptés en unanimité.

LIMBA LITERARĂ ÎN ROMANUL ARHANGHELII DE I. AGIRBICEANU (LEXICUL)

DE

DOINA DAVID

Ne propunem în cercetarea de față să urmărim lexicul scriitorului din perspectiva limbii literare, procedînd (ca și în cazul foneticii, morfologiei și sintaxei*) la compararea cu normele lingvistice ale epocii¹. Numai după realizarea acestei operații, devine posibilă revlearea particularităților individuale, lexical-stilistice, căci limba operei literare este condiționată istoric de posibilitățile limbii literare înseși și de curentele literar artistice.

Normele lexicale ale limbii literare dintr-o anumită epocă se lasă mai greu surprinse decît cele fonetice și morfologice. Considerațiile ar trebui făcute pentru fiecare element în parte, ceea ce este dificil din cauza permanenței mișcări a vocabularului și a mulțimii faptelor care ar trebui luate în considerație. Explicațiile date în dicționare (ca de pildă: „învechit”, „neologism”) corespund doar pentru perioada imediată elaborării dicționarului, iar urmărirea fiecărui cuvînt cuvînt în literatura vremii nu este ușor de făcut în stadiul de cercetare actual al limbii literare. Aprecierile rămîn așadar oarecum generale, raportate la anumite clase de fapte sau epoci, și mai puțin la situații individuale.

Dacă în fonetică, morfologie, sintaxă, se fixează reguli precise pentru fiecare caz sau categorie de fapte în parte, normele lexicale se precizează vorbitorilor sub forma unor principii generale cum ar fi: utilizarea cuvintelor cu sens bine determinat, consacrat, sau cu un sens nou în conformitate cu legile interne de dezvoltare a limbii², absența regionalismelor, arhaismelor, etc.

La începutul secolului, românii din Transilvania preocupați de necesitatea unificării limbii literare, își pun problema eliminării „ardelenismelor”, în deosebi din limba scrisă.

În ceea ce privește lexicul, elementele care deosebesc limba „claselor culte” din Ardeal și Vechiul Regat, sînt, după Sextil Pușcariu, mai ales neologismele

*Prezenta lucrare continuă o contribuție anterioară, apărută în AUT, vol. VII (1969).

¹ Vezi observațiile metodologice ale acad. Al. Rosetti și prof. B. Cazacu din *Istoria limbii române literare*, vol. I, Edit. științifică, București, 1961, p. 33 și urm.

² *Idem*, p. 36.

latine provenite „prin mijlociri diferite³”, respectiv prin filieră germană sau franceză.

Vom întrebuința însă termenul „ardelenism” într-o accepțiune mai largă, înțelegînd prin el, ca și unii cărturari ardeleni⁴, atît latinismele și germanismele, cît și regionalismele împrumutate din graiurile transilvănene de către intelectuali.

În lexicul lui Agîrbiceanu din romanul *Arhanghelii*, cuvintele de acest fel sînt bine reprezentate.

Latinisme și germanisme⁵

Latinismele propriu-zise din ediția întâi se mențin și în edițiile următoare⁶:

colega, s. m. (în „vorbirea persoanelor”, p. 107) Cf. DA.

compacta, vb., „lega cărți” (p. 8).

conștiu, adj., „conștient” (p. 76), trebuie apropiat datorită fonetismului de lat. *consci*us, -a (cf. DA), sau ital. *conscio*⁷. Apare destul de frecvent. Înregistram și forma **inconștiu** „inconștient” (p. 36). Cf. *neconștiu* (DA).

culină, s. f., „bucătărie” (p. 89). DA îl consideră latinism învechit. (Cf. *cu*hnie, *cun*ie, cunoscute în graiuri).

cursor, s. m., „factor poștal” (p. 80, „în vorbire autorului”) reprezintă pe latinescul *cursor*, -oris. Apare, cu același sens, și substantivul *oficial* (p. 129).

induce, vb., „a însemna (într-un caiet)”: „Avea un caiet întreg presărat cu notițe... erau induse aici plățile săptămînale...” (p. 79). Cuvîntul are azi o întrebuințare restrînsă (de pildă *a induce în eroare*).

intermediu, -e, adj. (în vorbirea autorului, p. 174), se apropie formal de lat. *intermedius*, -a, -um „pus la mijloc”, „intercalat”. Sensul este identic cu al formei *intermediar* (fr. *intermédiaire*), impusă în limba literară sub influența limbii scrise din Muntenia și Moldova.

propune, vb., „preda” (p. 22) este un cuvînt specific terminologiei școlare ardelenesti din perioada respectivă⁸.

a (-i) succede, vb., „a (-i) reuși”: „Elenutei îi succese s-o trezească” (p. 142), reia unul dintre sensurile lat. *succedere*.

Apar în *Arhanghelii* și cîteva formații latiniste de tip analogist (pumnist) ca **nutrămînt**, s. n., „hrană” (în vorbirea autorului, p. 211) și **obligămînt**, s. n., „obligație” (în dialog, p. 125).

³ S. Pușcariu, *Limba română*, București, 1940, p. 409 și urm.

⁴ De pildă A xente B anc iu în lucrarea *Cum vorbim și cum ar trebui să vorbim românește ? (Ardelenisme și alte -isme)*, Brașov, 1913.

⁵ Sau, regionalisme „culte” (adică întilnite la cei care posedă anumite cunoștințe de limbă germană sau latină), cum le numește Th. Hristea în lucrarea *Elemente regionale în limba operei lui Caragiale*, din *Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al XIX lea*, vol. II, p. 224.

⁶ Vom face trimiteri doar la ediția din 1914, fără să considerăm necesară notarea paralelă a paginilor din edițiile următoare. De asemenea, cînd cuvîntul se repetă, ne vom limita la menționarea unei singure pagini.

⁷ Vezi și S. Pușcariu, *op. cit.*, p. 413.

⁸ Se întilnește în mod obișnuit în anuarele școlilor din Transilvania.

Înregistrăm câteva cuvinte derivate cu prefixe, care au corespondente în limba latină, dar sînt în același timp *calcuri* după germană:

concrescut, -ă adj., „crescut împreună”: „simțimintele... sînt numai pentru el, sînt *concrescute* cu sufletul său” (în narațiune, p. 95). Cf. lat. *concreștere* și germ. *zusammen(ge)wachsen*⁹.

consuna, vb., „a se potrivi”: socoșile *consună* cu starea casei” (vorbirea autorului, p. 212). Cf. DA, care explică compusul prin lat. *consonare*, după germ. *ubereinstimmen*.

conveni, vb.; **convenire**, s. f., „a (se) întîlni”, „întîlnire”: „cele dintii *conveniri* cu frunțașii” (în narațiune, p. 74), se explică prin lat. *convenire* și germ. *übereinkommen*¹⁰.

improcesua, vb., „a da judecată”: „avocații îl amenințau cu *improcesuarea*” p. 210), este format după germ. *prozessieren*¹¹. Cuvîntul se întrebuițează și azi în limbajul juridic, fiind impus în limba literară de către ardeleni.

Din elemente latine (*in+tabula*), dar urmînd modelul germ. *intabulieren*, s-a format **intabula**, utilizat și în graiurile actuale din Transilvania, Bucovina, Banat. Cf. *destabula*. Cu sensul, „a înscrie în cartea funduară un act de proprietate” (DA), cuvîntul apare în *Arhanghelii* (vorbirea autorului, p. 137).

Un compus calchiat după germ. *anreden*, de data aceasta nefiind alcătuit din elemente latinești este **agrăi**, vb., „a se adresa”. Caracteristic limbii literare din Transilvania, el apare și la Agîrbiceanu (*agrăire*, p. 188). Cf. *avorbi*, de asemenea după germ. *anreden*¹².

Unor neologisme de origine romanică sau latină, care existau și în limba literară din Muntenia și Moldova, s-au adăugat semnificații datorate germanei. Așa se explică sensul „intelectualitate”, bine cunoscut în limba literară din Transilvania, al cuvîntului *inteligentă*. Nu includem însă aici sensurile calchitate, caracteristice graiurilor ardelenesti.

Cîteva neologisme, de pildă **acție** „acțiune”, înregistrat de numeroase ori în *Arhanghelii*, — și **praxă** „practică”, dovedesc prin fonetismul lor că au fost împrumutate din germană. (Pentru *acție* vezi DA). *Praxă* apare în prima ediție a romanului (de exemplu la p. 104) fiind înlocuit cu *practică* în ediția din 1962 (I, p. 302). Cuvîntul a fost cunoscut cu acest aspect fonetic în secolul al XIX-lea și în Principate (unde însă se explica, probabil, din greacă). Cf. CADE și SCRIBAN, D.

Toate formele menționate mai sus reprezintă elemente ale limbii literare și numai unele dintre ele sînt cunoscute totodată în graiurile ardelenesti. Ele nu sînt, însă, numeroase la Agîrbiceanu și nici în limba scrisă din această perioadă, cum vom vedea în continuare. De fapt, cel puțin în privința publicațiilor de prestigiu, chiar și în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, germanismele nu sînt atît de frecvente în limba presei cum pretindea T. Maiorescu¹³.

⁹ S. Pușcariu, *op. cit.*, p. 411.

¹⁰ *Idem*, p. 413.

¹¹ *Idem*, p. 412.

¹² S. Pușcariu, *op. cit.*, p. 411, menționează și alte exemple de asemenea calcuri din limba literară a ardelenilor: *abzice*, *beneventa*, *conglăsui* etc.

¹³ Vezi studiul acestuia *Limba română în jurnalele din Austria* (1868), în *Critice* 1867—1892), vol. 1, București, 1892, p. 135—187.

Înainte de a trece la prezentarea lexicului regional, remarcăm o serie de cuvinte care nu sînt propriu-zis dialectale, dar pentru care există o oarecare *p r e f e r i n ță* în graiurile ardelenesti. (Ele sînt însă cunoscute limbii populare, familiare, sau chiar celei literare). Pe de altă parte, preferința nu este numai a scriitorului, ci a limbii literare din Transilvania la începutul secolului :

afla, vb., „a găsi”. Cuvîntul este folosit cu acest sens de aproximativ 20 de ori în ediția I, în dialog și narațiune, menționîndu-se în general, și în edițiile următoare.

căpăta, vb., „primi”, obține¹⁴. DA înclină să explice utilizarea cu precădere a cuvîntului în Transilvania prin faptul că semnificațiile lui sînt comune cu ale mg. *Kapni*. Deși în general, sensurile menționate sînt cunoscute de toți românii, ardelenii extindeau, chiar în limba literară, utilizarea formei, calchiind, cum vom vedea în continuare, modele maghiare sau germane.

curma, vb., „înceta”, caracteristic limbii populare, este preferat, alături de *conteni*, sinonimelor (mai frecvente în limba literară din Regat) *sîrși*, *înceta* etc. De exmplu : „vălmășeala ce nu mai *curma*” (p. 5).

îmbulzi, vb., și **îmbulzeală**, s, derivate încetățenite chiar în limba veche și utilizate în limba scrisă a tuturor românilor din secolul al XIX-lea, sînt folosite, cum vom arăta, mult mai frecvent decît celelalte sinonime.

necurmat-ă, adj. și adv., este preferat sinonimelor *neîntrerupt*, *neîncetat* etc. În *Arhanghelii* revine foarte frecvent, fiind înregistrat doar în episoadele narative de aproximativ 25 de ori în prima ediție.

nesmintit, adv., „negreșit”, „neapărat” : „trebuie *nesmintit* să ne mărităm (p. 94). Cuvîntul apare de aproximativ 10 ori în ediția întâi. O anumită preferință pentru utilizarea lui există și în graiurile ardelenesti.

Sînt, de asemenea, mult utilizate în graiul ardelean adverbele **niciicînd** „niodată” și **numaidecît** „îndată” (înregistrat de 10 ori în prima ediție) : „deosebeau *numaidecît* pe fetele din Văleni” (p. 25). Adăugăm, în sfîrșit, verbul *tîndăli* „a pierde vremea”, „a trage de timp” (p. 104). Cf. TDRG. Cuvîntul este cunoscut în limba populară și familiară, dar utilizat cu precădere în Banat și Transilvania.

Lexicul dialectal

Înregistrăm o serie de *sensuri* specifice graiurilor ardelenesti, unele păstrate din limba veche, altele reprezentînd calcuri semantice după germană sau maghiară. Ele sînt totodată caracteristice limbii literare din Transilvania¹⁵. Nu includem aici sensurile ardelenesti (chiar dacă ele se opun celor din alte regiuni) ni) ale unor cuvinte ca *beteag*, *chiti*, care nu sînt utilizate în limba literară (indiferent de semnificație).

S. Pușcariu atrage atenția asupra sensului pe care îl prezenta verbul **aviza** în Ardeal, unde după germ. *avisieren* înseamnă „a înștiința pe cineva”, față de

¹⁴ Vezi *A x e n t e B a n c i u*, *lucr. cit.*, p. 62. Cuvîntul, cu acest sens, este considerat, datorită frecvenței și utilizării extinse, un „ardelenism” caracteristic limbii literare din Transilvania.

¹⁵ Cum vom arăta în partea finală a articolului.

utilizarea lui în Muntenia și Moldova care urmează pe a franc. *aviser*¹⁶. Cu sensul menționat, circulă cuvântul în graiurile din Transilvania și Banat. De aici sau din limba scrisă a provinciei sale, Agîrbiceanu a reluat această întrebuintare, preferînd-o, în ediția întâi și următoarele, sinonimelor *anunța*, *înștiința*. De exemplu : „să mă *avizize* de fiecare îmbunătățire” (p. 242). (După germană, *avizat* a dezvoltat în Transilvania sensul „constrîns”. Cf. DA).

bătrîn,-ă adj., „veche” : „o casă *bătrînă*, dar încă bine conservată” (p. 20) Sensul, cunoscut și azi în limba populară, este bine reprezentat în textele vechi. În graiurile din Transilvania și Banat a fost întărit probabil datorită limbii germane, unde adj. *alt* are o întrebuintare asemănătoare.

blană, s., „scîndură” (p. 18)) a putut fi cunoscut de scriitor din limba populară sau din textele vechi.

căpăta, vb., „obține un preț” : nu vor vinde niciodată puii cu un zlot și treizeci cînd *căpătară* doi” (p. 26). Cuvîntul se întrebuintează astfel în Moldova și Ardeal. E posibilă în Transilvania și o influență a limbii maghiare sau germane. (De pildă, germ. *bekommen* și *erhalten* au, pe lîngă sensurile „primi”, „obține”, și pe cel de „a obține un preț”).

căuta, vb., „privi”, construit adesea cu prepoziția *la* : „adause (...) *căutînd* la cei din sală” (p. 5). Cuvîntul este astfel întrebuintat în limba veche, populară, și la scriitorii din secolul al XIX-lea.

cerceta, vb., „vizita” : „rar de-aș mai *cerceta* doar părinții” (p. 72). Sensul acesta, vechi și popular, utilizat și azi în graiurile ardeleni, s-a menținut, chiar după 1920, și în limba oamenilor cultivați din Transilvania, poate și sub influența germ. *besuchen* (*suchen* „căuta”, „cerceta”). Am întîlnit în limba presei cuvîntul în expresia *cerceta școala* „frecvența școala”, calc după germ. *die Schule besuchen*¹⁷.

a (se) cînta, vb., „a boci”, „a jeli” : „un convoi întreg de femei (...) *se cîntau* în gura mare” (p. 67). Sensul este specific Transilvaniei și Banatului¹⁸. Scriitorul utilizează cuvîntul alături de sinonimul *boci* (p. 67).

Limba literară a restrîns întrebuintarea verbului *cîștiga* față de limba populară și cea veche. Graiurile ardeleni prezintă o mulțime de semnificații ale acestui termen¹⁹, unele dintre ele fiind reluate la începutul secolului în limba scrisă din Transilvania. La Agîrbiceanu cuvîntul are sensul „procura” : „să *cîștige* (...) o parohie” (p. 172) ; „Păreră aceasta mi-*am cîștigat-o* și din veselia tatii” (p. 125).

Ca și în limba veche și populară, **(se) clăti** apare cu sensul „(se) mișca,” : „rămîne în el ceva ce *nu se va clăti* niciodată” (vorbirea autorului, p. 11). Paralel, înregistrăm și forma *clătina* : „*clătînd* capul” (p. 46).

¹⁶ *Op. cit.*, p. 413.

¹⁷ *Idem.*, p. 410.

¹⁸ Vezi *Lex(ic) reg(ional)*, 2, Edit. științifică, București, 1967, p. 76 ; Ov. Densușianu, *Graiul din Țara Hațegului*, București, 1915, p. 313 ; Șt. Pașca, *Glosar dialectic*, București 1928.

¹⁹ Cf. DA și Șt. Pașca, *lucr. cit.*

a (fi) cuprins vb., „a (fi) ocupat”. Scriitorul îl utilizează fără complement: „era veşnic cuprinsă prin curte” (p. 80). Cu acest sens, cuvîntul apare în limba literară a Transilvaniei²⁰.

De asemenea, caracteristic limbii literare din Ardeal este termenul **jur**, s., cu sensul „ţinut”, „regiune”: „ajungînd el persoana cea mai cu vază în tot *jurul* acela” (p. 74); „o ştia *jurul* întreg” (vorbirea autorului, p. 172).

jura, vb., „blestema (pe cineva)”, „afurisi”, cunoscut în limba populară (alături de *a se jura*, care continuă una din semnificaţiile lat. *jurare*), apare la personajele lui Agîrbiceanu: „aş lăsa să mă *joare* popa (. . .) să nu mai gust băutura” (p. 42).

a (se) plăti, vb., „a (se) merita”, cunoscut în limba familiară şi populară, dar utilizat cu precădere în Ardeal (probabil şi sub influenţa limbii germane: *zahlen* „plăti” — *auszahlen* „a se merita”). La Agîrbiceanu verbul este la diateza reflexivă şi activă: „o ceapă *nu plăteşte* ştiinţa ta” (p. 108); „*nu se plăteşte* să trăieşti” (p. 91).

trăgăna, vb., cunoaşte în *Arhanghelii* semnificaţia (obişnuită în Transilvania şi Maramureş, cum indică (CADE) „cînta din gură” (p. 193).

vîrtute, s., apare cu sensul vechi de „putere (fizică)”²¹: „femeie (. . .) în *vîrtute*” (p. 149).

Ne referim, în continuare, la o serie de **t e r m e n i** specifici graiurilor ardelenene²², atrăgînd atenţia asupra faptului că unii dintre ei sînt cunoscuţi în limba veche şi în alte regiuni, adesea cu semnificaţii diferite, alţii — cu o circulaţie limitată de obicei în Transilvania — sînt de origine latină, germană (mai ales săsească), sau maghiară. Cele cîteva cuvinte onomatopeice înregistrate sînt cunoscute mai ales în graiurile din Ardeal şi Banat.

beteag, adj., „bolnav” (p. 56). În limba veche, cuvîntul avea pe lîngă acest sens şi pe cel de „infirm”, păstrat în afara Transilvaniei. Semnificaţia specific ardelenescă pe care o găsim la Agîrbiceanu, este mai apropiată de a maghiarului *beteg*.

bornăi, vb., onomatopeic, apare în text cu sensul figurat „murmura”: „Cuvintele din urmă le sfîrşi cîntîndu-le (. . .). Numai decît începu să *bornăe* Pruncul” (p. 105). Sensul este derivat din „bizii” (în legătură cu albinele, de pildă), cunoscut în Transilvania şi Banat, înregistrat şi la Agîrbiceanu: **bornăit**, s., **bornăit** de bondari”, p. 4).

borviz, s., „apă minerală” (dialog, p. 305). Este un maghiarism reluat din graiurile ardelenesti.

bruş, s., „boţ”, „bulgăre”: „nu-i lăsa decît un *bruş* de pîine” (vorbirea autorului p. 207). Cf. DA şi CADE, care precizează regiunile unde este cunoscut cuvîntul.

²⁰ Cuvîntul apare şi la G. Coşbuc. Vezi, în continuare, şi lexicul revistei „Transilvania”.

²¹ Vezi acad. Al. Rosetti, *Istoria limbii române*, EPL, 1968, p. 195.

²² Nu considerăm necesară o distincţie categorică între cuvintele cu circulaţie limitată la Transilvania, şi cele cunoscute în mai multe regiuni.

a (se) chichí, vb., „a (se) găti”, „a (se) împodobi”: „pe cît erau ele de *chichite*, pe atît de înglodați erau băieșii” (p. 20). Forma înregistrată la Agîrbiceanu reprezintă o variantă fonetică cunoscută în graiurile ardelen, ²³ iar sensul este cel specific Transilvaniei. În Moldova și Oltenia cuvîntul are alte semnificații ²⁴.

chilăvi, vb., „schilodi”, apare numai în edițiile mai recente (de pildă în ediția 1962, I, p. 94); scriitorul o utilizează, evident, cu funcție stilistică.

chindisit, adj., „brodat”: „surte *chindisite*” (p. 36). Cf. CADE, care consemnează răspîndirea termenului și în afara Transilvaniei,

chiuna, vb., onomatopeic, „piui”: „găini, rațe, pui cîrîiau, gîgîiau, *chiunau*” (p. 25).

ciorofleacă, s., „noroi subțire” (p. 14). ²⁵ Este probabil tot un onomatopeic.

cir, s., „noroi”: „se așternea pe drum obișnuitul *cir* gros” (p. 155). Întrebunțarea este de obicei figurată în *Arhanghelii*; în graiuri cuvîntul are alte sensuri ²⁶.

a (se) ciudi, vb., „a (se) mira”, cunoscut și în limba veche: „Bădicul se *ciudi* destul de epistola aceea” (p. 177).

clătări, vb., „clăti” (de exemplu, rufele ²⁷): „stăteau (...) spălînd, *clătărind*” (p. 20). Apare alături de această formă, și *clăti* (p. 18).

cloambă, s., „creangă” p. 180). Cf. DA, care dă ca etimologie posibilă sășescul *klompan* ²⁸.

clupsă, s., „capcană (dialog, p. 64), poate fi, de asemenea, regionalism împrumutat din graiul sășesc (săs. *klux* DA ²⁹).

coșarcă, s., „coș” (p. 3). În ediția din 1962 cuvîntul este uneori înlocuit prin *coș* (I, p. 203; II, p. 78).

dăbălat, adj., (cf. *dăbălăzat*), „care atîrnă ³⁰, „obrajii (...) erau mai lungi, mai *dăbălați*” (în stratul narativ, p. 132).

dezmința, vb., „abate de la o hotărîre”: „vrea anume să-l *dezmințe* ca să pună el mîna pe bani” (p. 163).

dîcă, s., „mînie”, „ciudă ³¹; „răspunse cu *dîcă*” (p. 148).

durăi, vb., onomatopeic: „trăsura (...) ieși din curte, *durăind*” (p. 132).

²³ Vezi R. Todoran, *Mic dosar dialectal*, Cluj, 1941; Ov. Densusianu, *lucr. cit.*, p. 337.

²⁴ *Lex(ic) reg(ional)*, I, Edit. Academiei 1960, pp. 28 și 40; *Lex. reg.*, 2, p. 22; DA. Vezi și S. Pușcariu, *Chiti*, Revista filologică, I (1927), nr. 3, pp. 271—276.

²⁵ Cf. Șt. Pașca, *Lucr. cit. : ciurufleacă și cirifleacă*; *Lex. reg.*, 2; *cirifleacă* p. 78), *cioalfă* (p. 22); *Lex. reg.*, 1; *ciormoacă* (p. 69) etc.

²⁶ Vezi DA; CADE; *Lex. reg.*, 2, pp. 36, 78.

²⁷ Șt. Pașca, *lucr. cit.* și DA.

²⁸ Termenul este cunoscut în Ardeal și Banat, Cf. Ov. Densusianu *lucr. cit.*, p. 313; *Lex. reg.*, 2, p. 79.

²⁹ Cuvîntul este vechi, menținut în limba populară din Transilvania, Banat, Oltenia, Cf. DA; CADE; *Lex. reg.*, 1, pp. 48. și 90; *Lex. reg.*, 2, p. 49. etc.

³⁰ Cunoscut în Moldova, Transilvania, Cf. CADE; *Lex. reg.*, 1, p. 101; Șt. Pașca, *lucr. cit.* etc.

³¹ CADE; *Lex. reg.*, 1, p. 95; *Lex. reg.*, 2, p. 45; Șt. Pașca, *lucr. cit.*; *Materiale (și cercetări dialectale)*, vol. I, București, Edit. Academiei, 1960, p. 67.

a (se) duriga, vb., onomatopeic, „a (se) rostogoli³²”: „se *durigau* pe povîrniș” (p. 109).

glajă, s., „sticlă”, maghiarism specific graiurilor din Ardeal. E utilizat chiar în prima ediție cu valoare stilistică subliniată de scriitor (p. 105).

grumaz, s., „gît” (p. 119), este cunoscut în limba populară și veche.

îniepta, vb., „a împinge”: „păru că-l *înieptă* cineva” (p. 18). E un cuvînt de origine latină, avînd sensuri diferite în graiurile ardelenesti³³.

jilip, s., „ighiab”, „șanț”, (p. 165), cuvînt regional provenit din maghiară, specific Transilvaniei.

jopăi, vb., „bate”: „Era aproape s-o *jopăie*” (p. 159). Este probabil o formație onomatopeică.

meal, s., „pămînt argilos³⁴”: „*mealul* în care se termină deodată vinele de piatră” (p. 72).

ocinaș, s., „rugăciune: îți zici *ocinașele* și fugi din căile păcătoșilor” (p. 161). Este un slavonism care apare în textele vechi (cf. DLR), dar pe care scriitorul l-ar fi putut cunoaște și din graiurile ardelenesti (de pildă, în jurul Sibiului). Apare, de altfel și la Liviu Rebreanu, în romanul *Ion*.

ojină, s., „gustare de după-amiază” (p. 215).

opăci, vb., „reține”, „opri pe loc³⁵”: „îmbierea cu mîncare și beutura (...) ne *opăci* foarte mult” (p. 129).

tină, s., „noroi” (și derivatul *întina*); îl găsim în limba veche și, regional mai cu seamă în Transilvania și Banat³⁶. Apare destul de frecvent la Agîrbiceanu.

urloi, s., „horn”: „fumul (...) se înălța (...) din *urloaie*” (p. 9) cf. CADE. Fără să fie numeroase, găsim în *Arhanghelii* cîteva derivate împrumutate de scriitor din graiurile ardelenesti. Dintre derivatele cu sufixe menționăm următoarele:

măsărită, s., „față de masă” p. 198³⁷.

păcel, s., este de fapt un diminutiv specific Transilvaniei. Uneori are sensul „pat mic pe care se așează țesăturile și straiile de zile mari ale femeii” (CADE). Se pare că la Agîrbiceanu semnificația derivatului este mai generală: „pe diacul (...) îl puse în *păcelul* unui român, căci se-mbătase tun” (p. 129).

prepuelnic, adj., „bănuitor” (narațiune, p. 148). Cf. CADE; SCRIBAN, D.; TDRG.

³² Cunoscut în Transilvania: *Materiale*, vol. I (glosarele Vilcele-Turda și Deda-Toplița).

³³ Vezi SCRIBAN, D; *Lex. reg.*, 2, p. 51; V. Frățilă, *Note lexicale*, AUT IV (1966), p. 250.

³⁴ Sensul e specific Transilvaniei. Cf. DLR.

³⁵ Vezi R. Todoran, *lucr. cit.*. Cuvîntul cunoaște în Transilvania sensuri diferite (Vezi *Lex. reg.*, 2, p. 78).

³⁶ Vezi, în continuare, observațiile referitoare la sinonimele cuvîntului *noroi*.

³⁷ Cf. DA; *Materiale*, vol. I (glosarul Piei Gradea). Derivatul este cunoscut în Banat, Transilvania și Oltenia.

suriu-ie, adj., „cenușiu”³⁸ („mustața surie”, p. 13). Apare foarte frecvent în *Arhanghelii*.

tîrgaș, s., „cumpărătură” (vorbirea autorului, p. 26)³⁹.

Găsim câteva derivate verbale specifice Ardealului, imediate (nemijlocite)⁴⁰, sau mediate:

desăgî, vb., „încărca”, cunoscut în Transilvania și Moldova (p. 70).

icui, vb., „(se)poticni”: În locul lui oricare altul *s-ar fi icuit* în mulțime și n-ar mai fi putut face un pas” (p. 34). Cuvîntul circulă în graiurile ardelenice cu sensul propriu „a vîrî o pană” și cu sensuri figurate, ca cel din exemplul menționat mai sus⁴¹.

scăriță (din preț), vb., „a scădea (prețul)”: „încercare de a mai *scărița* din preț” (autor, p. 25).

Adăugăm câteva substantive, postverbale și derivate improprii:

socoată, s., foarte mult utilizat în Banat, Transilvania și chiar Moldova (p. 212).

zdroabă, s., postverbal dela *zdobi*, „zbucium”, „oboseală” (p. 152). L-am înregistrat de șapte ori în prima ediție, cu semnificația menționată⁴².

zoli, s., derivat impropriu din *zoli*. Apare cu sensul specific ardelenesc „trudă”, „alergătură” (autor, p. 73). Înregistrăm și forma **zoală**, cu același sens (p. 10).

Derivate cu prefixe:

desfătui, vb., pare mai degrabă cărturăresc datorită sensului privativ al prefixului. Avînd semnificația „a sfătui pe cineva să nu facă ceva”, „a dezmința” cuvîntul apare la Agîrbiceanu: „„Mulți îl *desfătui*au (...) să nu arunce banii așa (autor, p. 72).

înfrica, vb., „înfricoșa” este cunoscut în limba veche și populară (p. 235).

(se) învoioșa, vb., „(se) înveseli” (p. 176). Cunoscut de asemenea, în limba veche și populară, mai ales din Moldova și Transilvania, derivatul a existat în limba literară din secolul al XIX-lea.

Apar în *Arhanghelii* unele forme care se diferențiază de cele din limba literară prin prezența prefixului *în-*. Ele sînt mai cu seamă verbe la diateza reflexivă:

a se îmbucura vb., (p. 193).

a se îndușmăni, vb., (p. 184).

a se îngîrbovi vb., „a ședea *îngîrbovit*” (p. 145).

a i se împărea vb., „a se convinge despre ceva”: „se duse direct la una din parohiile vacante și, după ce i se *împăru* și de sat și de oameni (...) se repezi pînă la centru” (p. 172); „Numai de ceva nu *i se împărea*: bănuia

³⁸ Forma apare în graiurile din Ardealul de sus, de pildă în zona Sibiului (comuna Sîmbăta).

³⁹ SCRIBAN, D și *Lex. reg.*, 2 (graiul Vilcele-Turda).

⁴⁰ Vezi Maria Purdela, *Derivare verbală imediată (nemijlocită)*, SCL, XXI (1970), p. 11.

⁴¹ CADE; SCRIBAN, D; *Lex. reg.*, 1, (glosar Carei-Sanislaeu, Baia Mare), care menționează semnificația „a se mișca greu”, „a nu-și afla locul”.

⁴² În graiurile ardelenice, cuvîntul are și alte sensuri. De exemplu, „răceală” (Făgăraș. Cf. *Lex. reg.*, 2, p. 47).

că Irmușca ar fi evreică" (p. 182). Deoarece graiurile din Transilvania cunosc derivatul cu un sens aproape identic⁴³ cu al verbului *părea*, este posibilă la Agîrbiceanu (datorită și apropierii semantice) o contaminare între *împărea* și *împăra* „a face cunoscut” (cf. DA, pt. *împăra*)

Deși chiar limba comună se bucură de o oarecare libertate în utilizarea prefixului *în*-⁴⁴, fenomenul nu caracterizează în mod special graiurile ardelenene⁴⁵. Cităm totuși câteva exemple de pe valea Crișului Negru : *înciomnim* „ciocnim”, *întărminat*, *întulbura*⁴⁶.

Mai caracteristice Transilvaniei sînt formele care se deosebesc de cele din limba literară prin absența prefixului *în*-. Ele apar și la Agîrbiceanu, unele avînd o frecvență deosebită :

blănit, adj., „mantale blănite” (ed. 1962, I, p. 33; în ed. I, apare blănuite, p. 13). În secolul al XIX-lea, apărea și în limba scrisă din toate provinciile. Cf. DA.

cerca, vb., formă deosebit de bine reprezentată în *Arhanghelii*; a fost înregistrată de aproximativ 60 de ori în prima ediție.

junghia, vb., este o variantă mai apropiată de etimon (p. 105).

pacheta, vb., reprezintă un neologism pătruns în limba populară, care se deosebește prin lipsa prefixului de aspectul literar.

pușca, vb., și **pușcătură**, s., sînt întîlnite de 15 ori în prima ediție, alături de *împușca* (p. 33), înregistrată mult mai rar. *Pușca* s-a impus de altfel în graiurile ardelenesti ca termen tehnic (în legătură cu mineritul).

vălmășală s., (p. 5).

Formele fără prefixe, mai ales verbale, sînt foarte caracteristice în graiurile ardelenesti și bănățene⁴⁷. La Agîrbiceanu ele se impun atenției mai mult prin frecvență, decît prin varietate.

Menționăm, în încheiere, o serie de variante fonetice, specifice Transilvaniei, ale unor cuvinte care aparțin și limbii literare. Ele sînt adesea forme etimologice sau caracteristice limbii vechi, păstrate în graiuri, modificări datorate etimologiei populare și contaminării, fonetisme mai apropiate de cuvîntul – etimon, maghiar sau german. Deoarece nu sînt numeroase, le notăm în ordine alfabetică, fără să facem o clasificare mai riguroasă :

cotreș, s., „coteș” (p.13), probabil contaminare între maghiarismul *cătreș* (cf. DA) și *coteș*.

înicripa, vb., „înfiripa” (p. 167). DA îl consideră apropiat de etimon (vsl. *čerep* „hîrb”), în timp ce forma din limba literară ar reprezenta un hiperurbanism impus inițial „acolo unde fier se rostește la fel cu cer”.

⁴³ Vezi V. Rusu, *Notă despre compusele românești cu în-* : dr. *înmărita*, SCL X (1959), nr. 1, pp. 114, 115. Vezi și *Materiale*, I (glosar Jibou Cluj).

⁴⁴ Acad. I. Iordan, *Compuse românești cu în-*, BIFR III (1936), p. 57.

⁴⁵ Formele prefixate sînt mai bine reprezentate în graiurile din sud-estul Transilvaniei. Cf. V. Rusu, *lucr. cit.*, p. 115.

⁴⁶ După T. Teahă, *Graiul din Valea Crișului Negru*, Edit. Academiei, 1959, p. 107.

⁴⁷ T. Teahă, *lucr. cit.*, p. 107, menționează formele : *pușc*, *negresc*, *vinăfește*, *cremenesc*, *lemnesc*, *cărunțesc*. Din O. Densușeanu, *lucr. cit.*, reluăm câteva exemple caracteristice în Țara Hațegului : *prumuta* (p. 330), *pușca* (p. 330), *tălni* (p. 337), *timpla* (p. 337).

liberat, adj., „eliberat” (p. 127). Se explică eventual, prin etimologie populară.

mesteca, vb., „amesteca” (*se mestecă în vorbă*”, p. 49)⁴⁸.

polecără, s., „poreclă” (p. 135), formă cu metateză.

sufulca, vb., (p. 55), variantă specifică Ardealului și Banatului. Cf. mold. *sufleca*.

șinor, s., „șnur” (p. 2–11), se aproprie prin fonetism de mg. *sinor*, *zsinór* (cf. SCRIBAN, D).

șurț, s., „șorț”, cu pluralul **șurțe**⁴⁹ (p. 36), amintește îndeaproape germ. *Schürze* (SCRIBAN, D.).

trăvăli, vb., „rostogoli”, „tăvăli”: „butoiașele fură *tăvălite*” (p. 48).

trezvie, s., „trezie” (starea celui neamețit de băutură, sau neadormit): „oricât ar fi fost de băut era departe de a se îmbăta (...). Omul acesta era neîntrecut în *trezvie*” (p. 134). Forma amintește etimonul slav (cf. CADE, vsl. *trězviti*) și apare în limba veche cu acest sens. În graiuri are și alte semnificații⁵⁰.

Din materialul expus rezultă că lexicul regional este bine reprezentat în *Arhanghelii*. Cum se explică această particularitate a limbii scriitorului? Ce datorează Agîrbiceanu limbii literare din Transilvania și în ce măsură regionalismul servește intențiilor sale estetice?

O primă observație care se impune este faptul că în cea mai mare parte cuvintele dialectale la Agîrbiceanu nu sînt legate strict de tratarea unei anumite tematici⁵¹. De pildă, în primele o sută de pagini ale romanului *Legea minții* (1927) apar în „limbajul autorului” următoarele regionalisme cunoscute din *Arhanghelii*. (Le transcriem doar în ordine alfabetică, fără alte comentarii, întrucît ele au fost interpretate anterior): *afla* „găsi” (p. 55); *aviza* „anunța (pe cineva)” (p. 90); *cerceta* „vizita” (p. 11); „consulta” (p. 19); „căuta” (p. 23); *ciorofleacă* (p. 74); *cir* (p. 73); *ciștiga* „obține” (p. 13); *a (se) clăti* „a (se) mișca” (p. 75); *coșarcă* (p. 30); *de lipsă* „necesar” (p. 11); *de-a una* „direct” p. 72); *îmbucura* (p. 20); *îmbulzeală* (p. 41); *încunjura* „ocoli” (p. 63); *înfrica* (p. 8); *larmă* (p. 33); *lepăda* (p. 10); *nesmintit* „neapărat” (p. 26); *ocinaș* „rugăciune” (p. 12); *pentru aceea* „totuși” (p. 59); *a (se) plăti* „a (se) merita” (p. 17); *a (se) răzima* „a (se) bizui” (p. 13); *tină* (p. 73); *tîndăli* (p. 64); *vîrtoasă* „puternică” (p. 70); *a zbate (din preț)* „a scădea prețul (p. 33).

În general nu apar deosebiri în privința repartizării termenului „literar” și a celui dialectal sau popular, între narațiunea propriu-zisă și dialog, sau în limbajul diferitelor categorii de personaje. Elementele dialectale prezentate anterior aparțin în cea mai mare parte „vorbirii” autorului. Uneori chiar replica

⁴⁸ Vezi acad. A. I. Graur, *Introducere în lingvistică*, Edit. științifică, București, 1965, p. 145.

⁴⁹ Fonetism cunoscut în Transilvania și Oltenia (Cf. CADE).

⁵⁰ Vezi *Materiale*, I (glosar Vilcea), (*pe*) *trăzvie* „pe nemîncate”; *Lex. reg.*, 2, p. 17: *trăzvit* „trezit” (despre băuturi).

⁵¹ Afirmatia se poate extinde asupra latinismelor și germanismelor. De fapt, chiar dacă scriitorul întrebuițează elementele de acest fel cu intenții stilistice, el le împrumută din limba literară.

personajului, fie el țăran, este mai „literară” decât comentariul alăturat al scriitorului : „Clericul își *lăpădă* paltonul de iarnă. Dar sluga băgă de seamă, își întoarse capul peste umăr și-i zise : — *Nu-l dezbrăca !* Intrăm numai decît în pădure” (p. 15).

Tot astfel, din punct de vedere fonetic, morfologic și sintactic nu există deosebiri între limbajul autorului și cel al personajelor, mai ales dacă ne referim la prima ediția a romanului, pentru că în edițiile următoare scriitorul a modificat, uneori substanțial, îndeosebi fonetica.

Am explicat evoluția limbii lui Agîrbiceanu din punct de vedere fonetic, în sensul eliminării regionalismelor, prin schimbarea normelor limbii literare din Transilvania după primele două decenii ale secolului⁵². Raționînd în același fel, menținerea lexicului dialectal ne-ar face să credem că încă în ediția din 1914, el a fost utilizat, în exclusivitate cu scopuri stilistice. În felul acesta, concluziile care decurg din studiul comparativ al foneticii și lexicului în edițiile succesive ale romanului ar părea că se contrazică.

Intervine însă un aspect care trebuie luat în considerație. Cercetarea diverselor stiluri ale limbii literare din Transilvania, între 1900-1920, de pildă cel publicistic, ne avertizează — cum vom vedea în ultima parte a lucrării — despre existența unora dintre regionalismele lexicale întîlnite la Agîrbiceanu și în alte scrieri din această epocă. Așadar, o parte din lexicul dialectal al ediției din 1914 aparține limbii literare în general, și nu limbii literaturii artistice. Faptul că scriitorul nu a înlocuit, ca în fonetică, lexicul dialectal în edițiile succesive, ne împiedică doar să delimităm mai precis ceea ce aparține limbii literare. Vom reveni asupra aspectului în discuție, încercînd să precizăm cîteva dintre „regionalismele” limbii literare utilizate și de Agîrbiceanu. (De fapt, unele precizări s-au făcut în paginile anterioare).

Încercînd o explicație pentru menținerea termenului dialectal în toate edițiile, ne gîndim la o mărturisire a scriitorului făcută în urmă cu zece ani⁵³. Făcînd deosebire între limba „literară” (prin care înțelegea limba literaturii), și cea „literară științifică”, scriitorul a crezut în necesitatea utilizării cuvîntului dialectal în limba literaturii, fără să-și impună restricții în legătură cu valoarea de caracterizare a acestuia : „cînd e nevoie și *cînd se descoperă un termen dialectal frumos, expresiv, plin* (s. n.) , limba poate fi îmbogățită și cu el...⁵⁴”. Călăuzit de această concepție, scriitorul nu a înlăturat din edițiile mai noi ale romanului cuvintele dialectale pe care le înregistrăm în prima ediție. În plus s-au adăugat, față de prima ediție a lucrării, cîteva regionalisme lexicale noi.

Atîta timp cît ne referim la vorbirea personajelor (chiar și la numeroasele episoade realizate în stil indirect liber), păstrarea „ardelenismului” se datorează adesea intenției scriitorului de a da un document veridic de limbă vorbită⁵⁵.

⁵² În volumul citat din AUT.

⁵³ LR, IX (1960), nr. 3, pp. 25, 26.

⁵⁴ O concepție asemănătoare a avut M. Sadoveanu. Vezi, de pildă, *În legătură cu limba literară, Mărturisiri*, ESPLA, 1960, pp. 315, 316.

⁵⁵ Valoarea operei lui Agîrbiceanu de document „sufletesc” al Ardealului a fost relevată adesea. De pildă, I. Breazu, *I. Agîrbiceanu în Literatura Transilvaniei*, București, 1944.

Raportul dintre stilul scriitorului și limba literară se clarifică într-o oarecare măsură prin cercetarea sinonimiei.

Urmărind cu atenție în romanul *Arhanghelii* sinonimele „literare” și regionale din prima ediție, remarcăm faptul că uneori utilizarea lor se justifică din punct de vedere stilistic, pe când în alte situații ea se explică prin aspectul general al limbii literare din Transilvania, care posedă adeseori alături de termenul azi literar, cu aceleași drepturi în limba scrisă, forme regionale.

Comparând cuvintele dintr-o „serie” sinonimică, așa cum le întâlnim la Agîrbiceanu, și raportându-le la termenul „normă”, pe care-l simțim mai general, cuvintele regionale, uneori folosite figurat, pot impresiona datorită rarității și caracterului lor concret.

Cînd mai multe sinonime se grupează în același context limitat, este evidentă intenția de a evita monotonia expresiei. Iată, de pildă, fragmentul ce urmează: „Cuvintele din urmă le sfîrși cîntîndu-le pe melodia marșului «economilor». Numai decît începu să *bornăie* Pruncul și avocatul Pascu care venise anume pe ziua de azi în Văleni; începu să *mormăie* încet doctorul Prințu melodia aceleiași marș. Vocea scriitorului Barbu care *încearca* același cîntec, se ridica printre, tot mai dese bornăituri de bondari ce începură să încunjure masa” (p. 105)⁵⁶

Seriile sinonimice mai bine reprezentate (care reflectă trăirea intensă — socială și psihologică — a personajelor, termeni care se referă la muncă, la stări de suferință, neliniște, patimă etc.) cuprind cuvinte dialectale, acestea reprezentînd de multe ori elementul cel mai expresiv al seriei: *alergare* (p. 136), *obo-seală* (p. 140), *osteneală* (p. 140), *strapaț* (p. 214), *trudă* (p. 135), *zdroabă* (p. 131), *zoală* (p. 10), *zolare* (p. 73).

Sau: *aglomerație* (p. 104), *îmbulzeală* (p. 24), *înghesuială* (p. 33), *vălmășală* (p. 5). Pe lîngă aceste substantive, apar și cîteva verbe sau adjective, care exprimă aceeași idee: *grămădi* (p. 36), *geme* (de lume) (p. 18), *înghesui* (p. 34), alături de adjectivul neologic *concentrată* (p. 18). Scriitorul preferă, pentru expresivitatea lui, cuvîntul cu nuanța cea mai ardelenescă (*îmbulzeală*), înregistrat în prima ediție de aproximativ 16 ori la autor.

În aceeași frază, termenul *rostogoli* apare însoțit de două sinonime, dintre care unul specific graiurilor ardelenesti: „Din cînd în cînd *se prăvălea* cîte unul, *se rostogolea* chiuind pe coastă la vale, și erau răstimpuri cînd din toată ceata abia trei-patru mergeau pe picioare, ceilalți *se durigau* pe povîrniș...” (p. 109). Seria se completează cu verbul *a (se) trăvăli*.

Sinonimele oferă scriitorului posibilitatea existentă în graiuri de a comunica mai nuanțat decît limba literară. În felul acesta se explică uneori apelul la regionalism și menținerea lui în edițiile ultime. Astfel, pentru noțiunea exprimată de forma literară *noroi*, există mai mulți termeni dialectali, diferențiați ca sens. La Agîrbiceanu apar cîțiva dintre ei, împrumutați din graiurile ardelenesti: *ciorofleacă* (p. 141), *cir* (p. 132), *tină* (p. 132), alături de *glod* (p. 132) sau *noroi* (p. 132)⁵⁷. (Toate exemplele sînt din vorbirea autorului).

⁵⁶ Cităm în continuare exemplele tot din ediția întii.

⁵⁷ Vezi diferențele de sens în paginile anterioare.

În edițiile succesive ale romanului nu înregistrăm de obicei deosebiri în privința sinonimei, căci scriitorul nu a eliminat regionalismul, ci l-a menținut crezând în virtuțile lui expresive. Seriile sinonimice au fost completate în schimb atunci când s-a considerat aceasta o modalitate de perfectare a expresiei. Redăm pentru exemplificare un fragment din *Arhanghelii*, așa cum se prezintă el în prima ediția a romanului, și paralel, episodul corespunzător dintr-o ediție ulterioară :

Ediția 1914 :

„...erau multe laturi de ridicol pe care ei [...] le-ar fi *încunjurat*. Simțeau și pentru ce nu-i stă în puțință lui Rodean să le *încunjure*. Cu inima strînsă de-un fel de umilire și de regret simțeau că dacă tatăl lor ar fi un om cu adevărat cult, ar *încunjura* multe apucături ridicele” (p. 80).

Ediția 1962 :

„... erau multe laturi de ridicol pe care ei [...] le-ar fi *ocolit*. Simțeau și pentru ce nu-i stă în puțință lui Rodean să le *încunjure*. Cu inima strînsă de un fel de umilire și de regret, simțeau că dacă tatăl lor ar fi un om cu adevărat cult, ar *evita* multe apucături ridicele” (vol. I, p. 231).

De observat că mulți dintre termenii dialectali din *Arhanghelii* au sinonime literare corespunzătoare. Transcriem și alte exemple pe lângă cele menționate anterior : *privi* (p. 7) — *căuta* (la cineva) „*privi*” (p. 5) ; *clăti* (p. 18) — *clătări* (p. 20) ; *căuta* (p. 5) — *cerceta* „*căuta*” (p. 5) ; *clătina* (p. 103) — *clăti* „*clătina*” (p. 11) ; *fiecare* (p. 17) — *toată* „*fiecare*” (p. 18) ; *boci* (p. 67) — (*se*) *cînta* (p. 67) etc. Asemenea dublete sînt prezente, cum vom vedea, și în limba literară a vremii, de pildă în limba presei.

Uneori, forma literară și sinonimul popular sau dialectal stau alături, ca în exemplele acestea : „obișnuită cu *strapașele* trupești, cu *munca*” (p. 214) ; „să mai *răsufle* [...] *să-și iee duh*” (p. 15) ; „*pațima*, *orbirea* lui îi veni foarte bine” (p. 137).

Mai interesante sînt situațiile cînd, în această repetiție sinonimică, termenul dialectal urmează celui din limba literară. Se pare că nu se mai intenționează explicarea regionalismului, ci, mai degrabă, relevîndu-i-se expresivitatea prin comparație cu forma literară, se încearcă încetățenirea lui în limba literaturii. Astfel, scriitorul utilizează limba poporului căruia îi adresează opera. Agîrbiceanu a participat, cum se știe, la acțiunea de culturalizare a poporului ardelean, care se desfășura încă intens în Transilvania, de pildă prin „Asociațiunea pentru literatura română” (înfiiințată în anul 1861, avînd ca președinte pe Timotei Cipariu). „Asociațiunea era menită să fie, pe de o parte, o societate literară, iar pe de altă parte, o societate culturală, o *societate de popularizare* [s.n.] zare [s. n.]”⁵⁸. În acest scop se inițiază editarea unor colecții de cărți destinate

⁵⁸ I. Lupăș, *La jubileul de 50 de ani al «Asociațiunii»* în „Transilvania”, XLII (1911), nr. 4, p. 322.

poporului, la realizarea cărora a contribuit și Agîrbiceanu, publicînd în „Biblioteca tineretului” cîteva dintre lucrările sale⁵⁹.

Transcriem cîteva exemple în care cuvîntul dialectal este precedat de cel literar, sau de unul cu o arie mai largă de circulație: „formele i se muia⁶⁰ ră, i se dăbălară” (p. 208); „ferește glodul [...], ferește ciorofleaca” (p. 132); „multă alergare, multă zdroabă pe cai” (p. 10).

Din cele arătate rezultă că în prima ediție a romanului o parte a lexicului dialectal se explică stilistic.

Înclinăm să considerăm însă ca făcînd parte din stratul „literar” al lexicului dialectal acei termeni sau sensuri bine reprezentate în limba scrisă sau vorbită de intelectualii ardeleni. Dovadă stau și mărturiile contemporanilor⁶⁰, dar mai ales limba scrisă însăși.

*
* *
*

Pentru a înțelege mai bine semnificația „ardelenismului” lexical (de data aceasta ne referim atît la regionalismele propriu-zise, cît și la germanisme și latinisme) în scrierile lui Agîrbiceanu, se impune o privire de ansamblu asupra limbii literare din Transilvania, în primele două decenii ale secolului nostru. Vom avea în vedere următoarele aspecte: stilul publicistic, limba vorbită de intelectuali, terminologia școlară și militară, limba literaturii artistice.

Latinismele și germanismele sînt bine reprezentate în terminologie școlară: *comput* „aritmetică”, latinism citat de Axente Banciu; *emendare* (*examen de emendare* „examen de corigență”) Cf. lat. *emendare* „îndrepta”. Se întîlnește obișnuit în anuarele școlilor din Transilvania; *preparandie* „școală normală”. Aspectul fonetic al latinismelor *coțient* și *coșient* „cît”, trădează filiera germană. Adăugăm cîteva dintre germanismele din terminologia școlară, citate de S. Pușcariu⁶¹; *comă* „virgulă”, *nulă* „zero”, *probă* „repetiție”.

În terminologia militară dinaintea Unirii sînt prezente germanisme ca: *Gefreiter*, *Zugsführer*, *Leutnant*, *Oberleutnant* etc⁶². (Prezentînd mediul militar ardelenesc din timpul primului război mondial, L. Rebreanu nu întrebuițează însă, teminologia din Ardeal).

În limba vorbită de intelectualii ardeleni la începutul secolului⁶³ se disting în primul rînd regionalismele propriu-zise, bine cunoscute în graiurile ardele-nești (multe dintre ele fiind cuvinte de origine maghiară, germană sau latină), ca de pildă⁶⁴: maghiarisme: *barșon* „catifea” *dărab* „bucată,” *fișpan* „prefect”, *lepedeu* „cearșaf”, *șogor* „cumnat”; germanisme: *sodă* „sifon”, *ștrimf* „ciorap”; latinisme: *vîpt* „hrană”. Multe forme utilizate de intelectuali sînt reluări directe

⁵⁹ Vezi *Bibliografia publicațiunilor românești din Ungaria pe anul 1910*, în „Transilvania”, XLII (1911), nr. 3, p. 305.

⁶⁰ Cf. Axente Banciu, *lucr. cit.*

⁶¹ *Lucr. cit.*, p. 413.

⁶² Exemple date de Axente Banciu.

⁶³ Observațiile lui Axente Banciu creează o imagine asemănătoare cu cea care se desprinde din limba intelectualilor lui Agîrbiceanu.

⁶⁴ Menționate de Axente Banciu, *lucr. cit.*

sau construcții calchiate după germană (și mai puțin maghiară) cunoscute sau nu în graiuri : *acurat* „exact” (germ. *akkurat*), *Briefträger* „factor poștal”, *acție* (germ. *Aktie*), *bluză tăiată* (germ. *ausgeschnitten*), *a cerceta școala* „a frecventa” școala” (germ. *die Schule besuchen*), construcție azi generalizată, *a trage ceasul* (germ. *die Uhr aufziehen*) etc.

În presă apar deosebiri în privința frecvenței ardelenismelor. Publicațiile de prestigiu realizate prin colaborarea intelectualilor care, deși ardeleni, se apropie prin formația lor de scriitorii munteni și moldoveni, au o limbă cu puține cuvinte regionale, latinisme sau germanisme. Alte publicații, cu o circulație mai restrânsă, oferă o limbă mai bogată în asemenea elemente.

Vom face unele referiri concrete la revista „Transilvania”, urmărind câteva numere succesive din anul 1911. Se remarcă în primul rând pentru multe dintre ardelenismele înregistrate, existența paralelă a termenilor „literari”, uneori la același autor.

O statistică urmărind frecvența regionalismelor lexicale trebuie să aibă în vedere diferențele determinate de pregătirea autorului, generația căreia îi aparține, subiectul tratat, căci nici chiar limba unei singure publicații, considerată aparte, nu se prezintă omogenă sub acest aspect.

Astfel în mod firesc, regionalismul va fi mai bine reprezentat în monografiile unor sate, biserici, școli, întâlnite în paginile revistei, lucrări semnate de obicei de învățători și preoți de țară⁶⁵. Așadar, în limba celor cu mai puțină pregătire intelectuală sau mai puțini cunoscători ai literaturii din „România”, termenul regional este destul de mult utilizat.

În mod obișnuit însă, cuvintele dialectale, ca și celelalte „ardelenisme” lexicale, nu sînt numeroase, dar, asociate fiind cu fonetismele, morfologia și mai ales cu unele construcții sintactice specifice, ele conferă limbii un aspect particular, ardelenesc, opus celui din Muntenia și Moldova. Considerăm că exemplele următoare din „Transilvania” pot crea o imagine despre frecvența ardelenismului.

Într-un studiu cu o limbă foarte „curată”⁶⁶ înregistrăm pe cinci pagini cuvintele *cîștiga* „obține”, *opăci* „reține”, *statori* „fixa”. Chiar și în limba foarte îngrijită a lui N. Drăganu⁶⁷, pe trei pagini apar câteva forme dialektale: *icni* cu sensul din *Arhanghelii*, *numai cit*, „doar”, apoi câteva germanisme: *ost* „est” *praxă*, alături de fonetisme ardelenesti: *asămăna*, *cealaltă*, *mulțămitor* etc. Pe cinci pagini semnate de Oct. C. Tăslăuanu⁶⁸, în afara fonetismelor: *asociarea*, *cătră*, *prietinii*, *streine*, a formelor cu sufixul *-iune*: *atențiune*, *circulațiune*, *instituțiune*, *producțiune*, nu apar deosebiri lexicale față de limba literară din Regat. În schimb, pe o singură pagină semnată de Iosif Popovici⁶⁹, întâlnim cuvîntul *cerceta* cu

⁶⁵ Conținutul acestor monografii impune, de asemenea, utilizarea unor cuvinte dialectale, adesea explicate prin termenii literari corespunzători. Cităm câteva exemple din „Transilvania” XLII (1911), p. 206 și urm.: *luzi* (*idioti*) (p. 211), *cîpcă* (*dantelă*) (p. 211), *vinars* (*rachiu*) (p. 220), *varză* (*curechiu*) (p. 208) etc.

⁶⁶ „Transilvania” XLII (1911), nr. 2, pp. 89 și urm.

⁶⁷ *Idem*, nr. 1, pp. 67 și urm.

⁶⁸ *Idem*, nr. 3, pp. 332—336.

⁶⁹ *Idem*, p. 219.

sensul dialectal „vizita”, și mai multe latinisme: *edifica* „construi, comună filia și comună matra, *preparandie* etc. Tot așa, într-un raport despre agricultură, pe două pagini⁷⁰, pe lângă câteva calcuri sintactice (după maghiară), găsim latinismele: *computa* „socoti”, *conchema* „proclama”, calc după lat. *conclamare*, germanismul *intelență* „intelectualitate”, și câteva derivate cu sufixul *iune*.

Majoritatea latinismelor și germanismelor din *Arhanghelii* apar în revista „Transilvania”. Ele nu sînt deosebit de numeroase. Menționăm câteva exemple. Latinisme: *conștiu* (p. 20), *propune* (p. 26) *reclama* „cere” (p. 76), *succede* „reuși” (p. 135), *stipendium* „bursă” (p. 323). Germanisme: abzice „demisiona” (p. 31, calc după germană. *absagen*), *intelență* (p. 325, de asemenea, calc semantic), *ost* „est” (p. 19) etc.

Formele de acest fel erau, prin frecvența lor, „literare”.

Frecvența unor termeni sau sensuri dialectale, precum și utilizarea lor în epoca respectivă de către intelectualii ardeleni de seamă, le conferă prestigiu „literar”. Din limba revistei „Transilvania” se desprind astfel unele regionalisme, majoritatea lor regăsindu-se și în *Arhanghelii*, ele reprezentînd în lexiconul romanului un strat care, raportat la epoca respectivă, aparține limbii literare în general, și nu caracterizează numai stilul scriitorului.

Astfel, sînt bine reprezentate aceste sensuri populare sau regionale: *ceva* „vreun” (*ceva* drum, p. 24); *cîștiga* „obține” (p. 238); *cerceta* „vizita” (p. 31), dar și sensul „frecvența”, în construcția calchiată *cerceta școala*; (*se*) *cuprinde* „(se) ocupa” („*se cuprind* cu creșterea vitelor”, p. 21); *încunjura* „evita” (p. 194); *lipsă* „nevoie” (mai ales în locuțiunile *de lipsă* „necesar”, *a a-avea lipsă* „a trebui”) etc.

Destul de frecvent apare în limba presei absența prefixului. Notăm doar câteva exemple: *bolnăvi* (p. 132), *cerca* (p. 326), *nainte* (p. 216) etc.

Ca și la Agîrbiceanu, apar cuvinte și locuțiuni care, fără să fie propriu-zise regionale, sînt preferate de vorbitorii ardeleni: *necurmat* „neîncetat” (p. 14), *nicînd* „niciodată” (p. 84), *numaicît* „doar” (p. 63).

Menționăm în continuare câteva cuvinte populare și dialectale utilizate fără valoare stilistică în numerele consultate din „Transilvania”: *bită* (p. 141), *cucuruz* (p. 208), (*se*) *icui* (p. 101), *june* (p. 138), expresia *tot natul* „fiecare” (p. 73), *nelăzuit* (despre un teren) „necurățit” (p. 21), *trezvie* (p. 90) etc.

Încheiem sumara caracterizare a limbii din revista „Transilvania”, notînd câteva dublete lexicale înregistrate în același context: *conștiu* — *conștientă* (p. 238); *a (se) cuprinde* — *ocupație* (p. 21); *a (-i)succede* — *a reuși* (p. 135).

Materialul prezentat impune concluzia că, din punct de vedere lexical, limba literară a românilor ardeleni din primele două decenii ale secolului nu se integrează decît în parte normelor fixate în Muntenia și Moldova, cu tot efortul cărturarilor dornici de a contribui la realizarea unei limbi unitare, mai ales în publicistică, știință, administrație. „Acomodarea [...] în direcția aceasta în-tîmpină însă [...] dificultăți de ordin social și politic, influențe continue ma-

⁷⁰ *Idem*, nr. 4, pp. 546, 547.

⁷¹ I. Chendi, *Zece ani de mișcare literară în Transilvania*, București, 1900, p. 75.

ghiare și germane⁷¹” scrie Ilarie Chendi, motivînd astfel prelungirea în Ardeal a procesului de unificare a limbii literare. Am adăuga la cele invocate de criticul semănătorist rolul conservator al tradiției limbii scrise din Transilvania în secolul al XIX-lea.

Mai mult decît atît, în privința literaturii artistice, unii ardeleni întrevădeau posibilitatea și chiar avatajul unei limbi, în care particularitățile regionale să fie bine reprezentate, căci unitatea normelor nu era după părerea lor „o condiție absolută pentru dezvoltarea literaturii unui popor⁷² (Așa se explică literatura dialectală a Transilvaniei și Banatului).

Îndreptățiți într-o oarecare măsură de funcția expresivă a limbii literaturii, care permite o anumită libertate în alegerea formelor, unii scriitori ardeleni⁷³ utilizează în limba lor mai multe regionalisme decît se impuneau ele în mod firesc ca elemente generale de limbă literară. Ei reușeau astfel să scrie într-o formă pe deplin accesibilă cititorului ardelean căruia i se adresau în mod special. Scriitorii ca L. Rebreanu, O. Goga, însă, care au datorat în mare parte Regatului formația lor intelectuală, au încercat să evite în scrierile lor lexicul dialectal, acolo unde nu exista o justificare stilistică, considerînd că unitatea normelor este o cerință obligatorie și pentru limba literaturii artistice.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЯЗЫК В РОМАНЕ И. АГЫРБИЧАНУ «АРХАНГЕЛЫ». ЛЕКСИКА

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Сопоставляя лексику романа «Архангелы» с письменным языком трансильванских интеллигентов первых двух десятилетий нашего века и учитывая замечания современников относительно различий между литературным языком Трансильвании и Королевства, автор отграничивает среди «арделенизмов» первого издания романа ряд элементов, которые благодаря частотности в различных стилях письменного языка могут считаться «литературными». Тот факт, что лексика не была подвергнута изменениям в последующих изданиях романа, мешает более строгому отграничению этих элементов от тех, которые были использованы в стилистических целях, и объясняется взглядами Агырбичану на язык художественных произведений.

⁷² *Idem*, p. 74.

⁷³ Vezi, de pildă lucrările cuprinse în *Almanahul scriitorilor de la noi*, Orăștie, 1912

LA LANGUE LITTERAIRE DANS LE ROMAN ARHANGHELII (LES ARCHANGES) DE I. AGIRBICEANU

(RÉSUMÉ)

En rapportant le lexique du roman *Arhanghelii* à la langue écrite par les intellectuels transylvaniens dans les deux premières décennies de notre siècle et tenant compte des observations des contemporains concernant les particularités de la langue littéraire de Transylvanie, par rapport celle du Royaume, l'auteur distingue parmi les „ardelenism” (termes régionaux de Transylvanie) de la première édition toute une série d'éléments qui, par leur fréquence dans divers styles de la langue écrite, peuvent être considérés comme étant „littéraires”

Le fait que Agîrbiceanu n'a pas modifié le lexique dans les éditions successives du roman empêche de delimitier plus rigoureusement ces éléments de ceux qu'on a utilisés à dessein stylistiques.

L'écrivain a éliminé les phonétismes et les constructions syntaxiques régionaux, mais il a maintenu le lexique dialectal, ce qui s'explique en rapport avec sa conception sur la langue de la littérature artistique..

PREOCUPĂRI FILOLOGICE ÎN SCRIERILE LUI EFTIMIE MURGU

DE

ALEXANDRU METEA

S-au împlinit, în acest an, o sută de ani de când, departe de țara lui, uitat de lume, s-a stins din viață patriotul și revoluționarul Eftimie Murgu, ilustru fiu al meleagurilor bănațene.

Figură proeminentă a luptelor revoluționare de la 1848, numele său a rămas strâns legat, în conștiința neamului, de acela al elevului său Nicolae Bălcescu, precum și de al lui Avram Iancu. Activitatea lui revoluționară de prim rang pe scena istoriei românești, plătită de altfel și cu ani de temniță — numele său nu poate fi despărțit de înfierbîntatele evenimente ale revoluției de la 1848 — a făcut ca generațiile următoare să rețină doar această latură a activității și personalității sale.

În anul 1830, când tînărul Murgu termină, strălucit, la 25 ani cursurile Facultății de drept din Pesta (pe cele ale facultății de filozofie le sfîrșise cu trei ani mai înainte), studii încununate după scurt răstimp și de obținerea titlului de doctor în drept, apare la Buda lucrarea sa *Widerlegung oder Abhandlung welche unter dem Titel vorkömmt Erweis, dass die Walachen nicht römischer Abkunft sind, und diess nicht aus ihrer italienisch-slavischen Sprache folgt, mit mehreren Gründen vermehrt, und in die walachische Sprache übersetzt durch S.T. in Ofen 1827 und Beweis dass die Walachen der Römer unbezweifelte nachkömmlinge sind; wozu mehrere zweckmässige kurze Abhandlungen; endlich eine Anmerkung über die in dem anhang vorkommende Antikritik desselben S. T. beygefügt werden*, în traducere românească *Combaterea dizertației apărută sub titlul Dovadă că românii nu sînt de obîrșie romană și că acest lucru nu reiese din limba lor italiano-slavă. Completată cu mai multe argumentări și tradusă în limba română de S.T. Buda 1827 și Dovada că românii sînt urmașii de necontestat ai romanilor în care scop se adaugă cîteva dizertații adecvate*.

Rod al unor preocupări comune cu cele ale celorlați reprezentai ai Școlii ardelenene, care au căutat în studiul istoriei și al limbii noastre argumentele hotărîtoare ale drepturilor politice și culturale ale românilor din Transilvania și Banat, *Widerlegung oder Abhandlung*... (apărută în limba germană tocmai

pentru a putea fi cunoscută pe o arie europeană cât mai largă) este răspunsul onest și de bun simț, dar solid argumentat, la gravele acuzații, după cum reiese și din titlu, pe care le conține lucrarea lui Sava Tököly, consilier regal, originar dintr-o familie sîrbă din Banat.

Pe lîngă argumente istorice solide, lucrarea lui Eftimie Murgu cuprinde idei valabile despre formarea limbii române, caracterul ei romanic și cîteva contribuții inedite la dezvoltarea lexicologiei. Aceste idei demonstrează că preocupările de istorie a poporului și a limbii române au fost mereu o componentă a activității sale, autorii citați de-a lungul dizertației, dintre care nu lipsesc D. Cantemir, Timotei Cipariu, P. Iorgovici, Cicero, Dio Cassius, Eutropius, Ovidiu, Strabo, Martin Opitz, aparținînd unui foarte larg cîmp de informare bibliografică, substanțial pentru epoca respectivă.

La începutul secolului al XIX-lea, filologia romanică se găsea abia la începuturi, astfel că studentul în filozofie nu putea avea la îndemînă pentru informare, în afara lucrărilor reprezentanților umanismului ardelean Petru Maior, Gheorghe Șincai și P. Iorgovici, decît puține izvoare de documentare. Credeam că aceasta este și cauza unor greșeli, care nu alterează însă decît în mică măsură concepția privitoare la originea limbilor romanice, pe care Eftimie Murgu le consideră, pe bună dreptate, continuatoare ale unor dialecte ale limbii latine vulgare: „După ce limba latină vulgară sau romană a devenit curentă tuturor popoarelor Italiei, aceasta s-a și schimbat prin aceea că fiecare popor o pronunța în felul lui amestecînd numeroase cuvinte proprii. Din această cauză s-au format mai multe dialecte în această limbă a vulgului”¹. E. Murgu crede că din aceste dialecte s-a format o „limbă generală” a romanilor. Această idee, greșită de altfel, coincide în mare măsură cu cele ale unui precursor al lingvisticii romanice, François Raynouard, citat de E. Murgu², care în primul din cele șase volume ale colecției sale de texte *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours comparée avec les autres langues de l'Europe latine*, Paris, 1816–1821, intitulat *Grammaire de la langue romane* vorbește și el de o limbă intermediară, comună tuturor provinciilor romane, anterioară formării idiomurilor romanice³. Limba română ar fi tocmai această limbă romană „generală” a secolului al doilea transplantată prin coloniștii romani în Dacia și de aceea ea ar trebui să fie luată în considerare pentru „a judeca limba cea veche a romanilor”.

Preocupările sale de romanist sînt învedereate însă mult mai puternic de acele pasaje ale lucrării sale în care răspunde încercării lui Sava Tököly de a nega caracterul limbii române, pe care o numește chiar „slavo-italiană”. Aceste acuzații trezesc în Eftimie Murgu un spirit polemic la obiect, care respinge punct cu punct afirmațiile tendențioase. „Înrudirea” dintre slavă și română este combătută convingător, aducîndu-se în discuție următoarele argumente: „Înainte de toate, slavii nu au articol definit, ei folosesc în locul acestuia

¹ Eftimie Murgu, *Scriseri*, Ediție îngrijită cu o introducere și note de I. D. Suciu, Editura pentru literatură, Buc., 1969, p. 220.

² Eftimie Murgu, *Op. cit.*, p. 348–349.

³ Cf. Iorgu Iordan, *Lingvistica romanică. Evoluție-curente-metode*, Editura Academiei, Buc., 1962, p. 13.

pronumele demonstrativ *sei, sia, sie* sau *ovi, ova, ovo*; în limba română, din contră, întâlnim pe *le, il* [!] și *lu*, care se adaugă cuvîntului. Într-al 2-lea rînd slavii au trei genuri și anume: masculin, feminin și neutru; din contră românii, ca și italienii, doar două, respectiv masculin și feminin [!]. Într-al 3-lea, slavii au la singular șapte terminații, iar la plural, opt; limba română are în amîndouă, șase; Într-al 4-lea, slavii au trei alterări, care se recunosc după terminația a doua; românii nu au alterări propriu-zise, și nu numele ci doar articolul se schimbă, precum se întîmplă în limbile italiană și franceză; Într-al 5-lea, slavii posedă grade de comparație propriu-zise; românii nu transformă cuvintele în gradele de comparație, ci adaugă doar cuvîntului, la comparativ *mai* (*magis*), la superlativ însă *quel, quea* [grafia latinizantă este evidentă !]; Într-al 6-lea slavii au trei conjugări ale verbelor, care se recunosc după persoana întîi singular a indicativului prezent; [...] românii, din contră, au ca și latinii și italienii, patru conjugări, care se recunosc după infinitivul prezent; acesta se termină la conjugarea întîi în *are*, ca *laudare*; într-a doua în *ere*, ca *sedere*; într-a treia în *ere*, ca *facere*; într-a patra în *ire*, ca *audire* [*auzire* n.n.]. Într-al 7-lea, slavii folosesc la verbele de acțiune peste tot verbul auxiliar *biti*, a fi; românii, ca și italienii și francezii, folosesc verbul auxiliar *avere*, de exemplu, *eu am laudat*; Într-al 8-lea, românii au două timpuri de trecut apropiat, și anume definit și nedefinit, ca *aveam, avui*; *sciam, știu*; slavii din contră au numai unul”⁴.

Propunîndu-și să răspundă la întrebarea *Ce fel de limbă este româna?* Eftimie Murgu scrie următoarele: „După părerea mea, structura unei limbi poate fi dedusă din următoarele principii: 1. Din cuvintele cele mai trebuincioase ale unei limbi, considerate în stare naturală. Aceste cuvinte ar putea fi numite pe drept *cuvinte ale primei necesități, verba primae necessitatis*; pe scurt prin acestea înțeleg acele cuvinte care formează legătura vieții sociale și care unesc pe oameni prin intermediul rațiunii. *Aceste cuvinte sînt probabil cele mai esențiale și în acestea constă temeiul unei limbi* [sublinierea noastră] cuvinte pe care le-aș numi de aceea esențiale [*die Essentialwörter*, în original n.n.], toate celelalte însă drept cuvinte accidentale, căci limba este limitată la societate și în afara acesteia ea este nu numai lipsită de scop, dar aproape imposibilă”⁵. Se enunță aici, așadar, pentru întîia oară, o clasificare a vocabularului în *cuvinte ale primei necesități*, sau cum le numim noi astăzi, cu un termen modern, cuvinte din fondul principal lexical, și *cuvinte întîmplătoare sau accidentale*, adică restul vocabularului. Această stratificare se bazează — acest lucru reiese destul de clar din context — pe frecvența lor, așa că nu exagerăm cînd facem afirmația că Eftimie Murgu încearcă o repartizare a vocabularului după importanță și frecvență cu cincizeci de ani înaintea lui B. P. Hajdeu, autorul teoriei circulației cuvintelor. Ultima idee, care încheie citatul, îl situează pe Eftimie Murgu și printre primii reprezentanți ai unui punct de vedere sociologic asupra limbii.

Al doilea principiu pe care îl ia în considerare Eftimie Murgu pentru a deduce structura limbii noastre „constă în proprietățile de coincidență ale

⁴ Eftimie Murgu, *Op. cit.*, 201—202.

⁵ *Ibidem*, p. 203.

limbii ce se analizează, cu acelea ale alteia, ale cărei origine și caracter sînt cunoscute”⁶. Pe baza acestui principiu comparativ, inaugurat de Franz Bopp prin cunoscuta sa lucrare *Über das Conjugationssystem der Sanskritsprache, in Vergleichung mit jenem der griechischen, lateinischen, persischen und germanischen Sprache*, Frankfurt am Main, 1816, Eftimie Murgu stabilește, pentru prima dată în lingvistica românească, *lista cuvintelor de necesitate* ale limbii noastre, „pe care se sprijină esența ei și sînt române”⁷.

Cuvintele de primă necesitate sînt grupate în trei domenii: *arme necesare siguranței, altele în viața obișnuită și lucruri finind de casă*. Ordinea domeniilor nu este străină de ideile revoluționare care au călăuzit, încă din perioada studenției, întreaga lui activitate.

În rîndul denumirilor de *arme necesare siguranței* figurează un număr de 8 cuvinte:⁸

română	latină
pumnu	pugnum
bătu'l	baculus, le baton (?)
arma	arma
arcu	arcus
sagétta	sagitta
secur	securis
lancea	lancea
sabia	(ital) sciabla (?)

Al doilea grup de cuvinte înglobează un număr de 68 de termeni:

română	latină
Deu	Deus
Dea	Dea (?)
ângeru	angelus
omu'l	homo
capu	caput
frunte	frons
nasu	nasus
ochiu'l	occulus
mustețe	mixtaces (?)
dênte	dens
gingia	gingiva
barba	barba
fația	facies
cerbică	cervix
umeri	humeri
peptu	pectus
côsta	costa

⁶ *Ibidem*, p. 204.

⁷ *Ibidem*, p. 205.

⁸ *Ibidem*, p. 205.

mâna	manus
degitu	digitus
unghia	unguis (?)
pelle	pellis
ossu	os
carne	caro
—	
ceriu	coelum
luna	luna
stelle	stellae
pamentu	pavimentum
apa	aqua
mare	mare
rippa	rippa
rivu	rivus
lacu	lacus
unda	unda
focu	ital. fuoco (?)
fumu	fumus
vapor (și) abor	vapor (?)
schinte	scintilla (?)
metallu	metallum
auru	aurum
argintu	argentum
ferru	ferrum
plumbu	plumbum
tempu	tempus
óra	hora
minutu	minutum
die	dies
nopte	nox
mâne	mane
medea die	meridies, media dies
séra	sera, vespera
mediu noptii	medium noctis
lumi ⁿ ă	lumen
umbra	umbra
anu	annus
meș luna	mensis (?)
septimana	septimana
prima véra	primum ver (?)
véra	aestas ver
tómna	autumnus
érna	hyems, tempus hybernum
ventu	ventus
nuveru	nubes
plóia	pluvia

caldura	calor (?)
frigu	frigus
roa	ros
fulger	fulgur ⁹

Ultimul domeniu, care cuprinde 30 de cuvinte, este consacrat *lucrurilor ținând de casă* :

română	latină
casa	casa
ferestra	fenestra
pariete	paries
masa	mensa
masaiu	ménsuale (?)
scamnu	scamnum
bou	bos
vaca	vacca
calu	caballus
porcu	porcus
óie	ovis
capra	capra
iedu	hoedus
cânele	canis
galina	gallina
arbore	arbor
piru	pirus
nucu	nucus (?)
prunu	prunus
érba	herba
flore	flos
trifoliu	trifolium
pâne	panis
carne	carnis
lapte	lac
placénta	placénta
cașu	caseus
legume	legumen
lénțe	lens
fasula	faseolus (?) ¹⁰

Din cele 105 cuvinte „romane” (de fapt, 104, căci *carne* apare glosat de două ori), un număr de 95 au indicată etimologia corectă, 7 cuvinte sînt de alte origini (*bățul*-origine necunoscută; *măesai*-probabil creat pe teren românesc,

⁹ *Ibidem*, p. 206—209.

¹⁰ *Ibidem*, p. 209—211.

și nu din bulgară, ca în DM; *vapor* și *minut* neologisme de origine franceză; *metal*-împrumut din latină, *fasula*-de origină neogreacă), iar 5 cuvinte au indicate etimonuri diferite de cele recunoașcute azi de lingviști (*mustață* din **mustacea*, *unghe* din *ungla*, *iarnă* din *hyberna*, *caldura* din **caldura*, *nuc* din *nux*, *cis*). Pentru un filolog de la începutul secolului al XIX-lea fără studii universitare de specialitate procentajul etimologiilor corecte ni se pare totuși excelent.

Pentru a fi și mai convingător, Eftimie Murgu apelează la o metodă originală. El citează trei cîntece populare, în cea mai mare parte fără nici o intervenție în text, cărora le alătură traducerea în limba latină, tocmai pentru a demonstra că „*limba română este romană*”¹¹:

1.

De pe monte in vale vén
In vale vén la riu'l lén
Qua cu apa lui prechiară
Limpedă și bunișoră
Sitia lungă se m'o stingu
Quare n'o puteam s'o frangu.
Qui in laturi mai in vale
Vadu-l nu era în cale;
Sitia móné, urge fórte
Peptu'mi stringe pén'la mórte.
Inimosu culeș virtutea
Si pre cale pururea,
Que intră petri in jos duceă,
Rápide curéndu atinși
Locu'l, unde sitia mi stinși.
Anima m'eu stemperandu
Și viația intregându, etc.

De monte in vallem venio
In vallem venio ad rivum lenem,
Ut ipsius aqua praeclara
Limpida et satis bona
Sitim longam exstinguam
Qualem non poteram frangere.
Vadum non erat in via (calle)
Sed ad latus magis in valle;
Sitis monet urget fortiter
Pectus mihi stringit usque ad mortem.
Animosus collegi vires
Et per callem continuo,
Quae intra petras deorsum ducebat,
Rápide currendo attingi
Locum ubi sitim exstinxi.
Animum mihi extemperando
Et vitam integrando, etc.

2.

Bela in larga valle umblă.

Erba verde lin călcă.
Cântă, qui cantand plângeă
Quod tóti munti resună.
Ea în genunchi se puneă
Ochi în sus indireptă,
Eccé asi vorbe faceă:
Domne, Domne, bune Domne
etc.

Bela (scil. puella) in larga valle
ambulat.

Herbam viridem leniter calcabat
Cantabat, et cantando plangebat
Ut omnes montes resonarent.
Illa genua flectebat,
Oculos sursum dirigebat,
Ecce sic verba faciebat:
Domine, Domine, bone Domine
etc.

¹¹ *Ibidem*, p. 211.

3.

Nucu, Fagu, Frassinu,
Mult se certa întră sene.
Nuce! dice Frassinu:
Quine vine nuci cullege
Cullegënd și ramuri frânge:
Vai de dar de pelle-a tũa
Dar tu Fage mi vecine!
Que voi spune în mente ține:
Multe fere săturași
Qui prébene nu àmbలాși;
Quum se au geru ápropiat
La pământ te au si culcat
Și in focu te au și aruncat.

Nucus, Fagus, Fraxinus
Multum certant inter se.
Nuce! dicit Fraxinus:
Quisquis venit nuces legit
Colligendo ramos frangit:
Veh itaque pelli tuae
At tu Fage mi vicine!
Quae exponam mente tene:
Multas feras saturasti
At haud bene ambulasti;
Quum gelu appropinquat
Ad terram (pavimentum) te deculcant
Ad focum proiciunt.¹²

Ortografia latinizantă, impusă și cultivată înaintea lui Murgu de către Școala ardeleană, are menirea de a sublinia și mai mult caracterul romanic al limbii noastre. De fapt, poeziile populare sînt urmate de concluziile cores-punzătoare: „Și acuma, spună S.T. cîte cuvinte slave a găsit în aceste cîntece populare romînești? Ba, din acestea reiese cu prisosință că acele cuvînt_e stră-ine slave nu sînt pretutindeni uzuale în limba populară a românilor. Cuvintele și cîntecele citate confirmă că (...) cuvintele esențiale ale limbii române sînt romane”¹³.

Pe lîngă poeziile citate, Eftimie Murgu întreprinde și o comparație cu celelalte limbi romanice, cu italiana și franceza, continuînd astfel preocupă-rile de studiere a limbii române ca limbă romanică de către reprezentanții Școlii ardeleni la sfîrșitul secolului al XVIII-lea¹⁴: „1. limba română nu po-sedă, ca de altfel și cea italiană și franceză, alterări propriu-zise, ci acestea se efectuează prin articole: 2. limba română, ca și cea italiană și franceză are numai două genuri; 3. adjectivele se gradează, ca și în limbile italiană și fran-ceză, prin adăugarea lui *mai* și *qell mai* (respectiv în italiană prin *piu*, *il piu*, în franceză *plus*, *le plus*); 4. limba romînă cunoaște nu numai același număr de conjugări ca și cea italiană, dar acestea au aceleași terminații la infinitivul prezent; 5. limba română are, tocmai ca și cea italiană și franceză, două forme de timp ale trecutului apropiat; 6. limba română folosește ca și limbile men-țioante verbele auxiliare, și anume la forma activă *avere*, și *fire* în cea pasivă”¹⁵.

Trebuie remarcată, în cadrul acelorași preocupări comparativiste inter-romanice, discutarea unui număr de cuvinte păstrate numai în românește, se pare citate după Laurentius Toppeltinus, *Origines et occasus Transylvanorum*, Leida, 1667:

¹² *Ibidem*, p. 211—214.

¹³ *Ibidem*, p. 214.

¹⁴ Cf. D. Macrea, *Studii de lingvistică română*, E.D.P., Buc., 1970, p. 47—56.

¹⁵ Eftimie Murgu, *Op. cit.*, p. 215—216.

italiană	latină	română
testa	caput	capu
milza	splen	splena
tavola	mensa	mêsa
rubare	furari	furare
andare	ambulare	âmbulare
intendere	intelligere	înțelegere
caciare	venari	vênare
fango	lutum	lutu
guscio	legumen	legume ¹⁶

Afirmăm mai sus că Eftimie Murgu este primul care încearcă o clasificare a cuvintelor după importanța și frecvența lor, cea mai de seamă și originală contribuție a lui la dezvoltarea teoriei limbii. Prin ideile sale, Eftimie Murgu contribuie la pregătirea lansării de către B. P. Hașdeu a teoriei circulației cuvintelor. „Principiul statisticii frecvenței elementelor limbii — după cum observă D. Macrea¹⁷ — „îl presimțiseră” și alți lingviști din acea epocă, spune însuși Hașdeu, citindu-i pe Curtius, Misteli, Brugmann, Förstemann și Thommerel, iar dintre lingviștii români pe A. de Cihac, dar nimeni înaintea lui nu-l formulase ca teorie lingvistică și nu-l aplicase sistematic ca metodă”.

Surprinde însă faptul că B. H. Hașdeu nu amintește numele lui Eftimie Murgu. El publică răspunsul pe care îl dă lui Cihac, în 1881, prin al treilea tom al *Cuvintelor din bătrâni*. Pentru a demonstra latinitatea românei el alege, ca și Murgu, două poezii populare, de data aceasta din Dobrogea, dar cu o jumătate de veac mai târziu. Este meritul lui I. D. Suci, de altfel și îngrijitorul reeditării științifice a *Scrierilor* lui E. Murgu în 1969, de a fi arătat că B. P. Hașdeu cunoștea opera lui Murgu, pe care o și citează într-un articol publicat în *Foiță de istorie și literatură*, 1860, p. 139,¹⁸ ceea ce aruncă un vâl de îndoială asupra corectitudinii științifice a marelui nostru lingvist. Iată de ce se impune recunoașterea lui Eftimie Murgu, prin punctul de vedere original din care cercetează vocabularul, ca un important precursor al lansării teoriei circulației cuvintelor de către B. P. Hașdeu, unul dintre titanii lingvisticii și filologiei române.

Ideile lui Eftimie Murgu despre structura lexicului românesc după criterii care au în vedere importanța, și implicit frecvența, în vorbire, precum și argumentele pe care le folosește în demonstrarea latinității limbii noastre, nu străine însă de exagerările curentului latinist, în care trebuie încadrat, îi conferă, de drept, acest loc în istoria filologiei române.

¹⁶ *Ibidem*, p. 180, nota 35.

¹⁷ D. Macrea, *Op. cit.*, p. 38. Iosif Pervain semnalează preocupări asemănătoare, rămase însă în manuscris, în *Teoria circulației cuvintelor și Ioan Monorai*, LR XIX (1970) nr. 3, p. 261-264.

¹⁸ Cf. I. D. Suci, *Prefață* la E. Murgu, *Scrieri*, p. 79 și, recent, *În legătură cu Eftimie Murgu și cu obiectivitatea științifică*, LR XIX (1970), nr. 5, p. 465-467.

О НЕКОТОРЫХ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ ПРОБЛЕМАХ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЕФТИМИЯ МУРГУ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Автор рассматривает неизвестный аспект деятельности банатского революционера Ефтимия Мургу (1805—1870 гг.), а именно его интерес к филологическим проблемам, вызванный желанием доказать и при помощи лингвистических аргументов латинское происхождение румынского языка и румынского народа. Этой цели посвящены его сравнительные исследования в области румынского, французского, итальянского и латинского языков и разграничение *ядра существенных слов*, в которое входят 105 лексических элементов латинского происхождения. Методы исследования и оригинальные взгляды на румынскую лексику позволяют считать Ефтимия Мургу предшественником Хаждеу в этой области лингвистики, занимающим видное, хотя и менее известное место в истории румынской филологии.

PREOCCUPATIONS PHILOLOGIQUES DANS LES ECRITS D'EFTIMIE MURGU

(RÉSUMÉ)

L'auteur se propose de mettre en évidence en aspect inédit de l'activité d'Eftimie Murgu, révolutionnaire du Banat, à savoir ses préoccupations philologiques ayant pour but de démontrer, par des arguments d'ordre linguistique aussi, la latinité de la langue et du peuple roumains.

C'est à cette intention que répondent ses essais comparatistes (roumain, français, italien, latin) et la délimitation pour la première fois dans son ouvrage *Widerlegung oder Abhandlung welche unter dem Titel vorkömmt Erweis dass die Walachen nicht römischer Abkunft sind und diese nicht aus ihrer italienisch-slavisches Sprache folgt (...) und Beweis dass die Walachen der Römer unbezweifelte nachkömmlinge sind*, Buda, 1831 — d'un *noyau de mots essentiels* dans la langue roumaine, formé de 105 mots d'origine latine.

Par l'originalité de ses méthodes et de ses idées sur le vocabulaire, le latiniste Eftimie Murgu est un précurseur de Hasdeu dans ce domaine de la linguistique. Bien qu'assez peu connue, cette activité d'Eftimie Murgu occupe une place importante dans le développement de la philologie roumaine.

INTRODUCTION À L'ETUDE DU CHAMP LEXICAL DU VERBE **ALLER**

IPAR

EUGENIA IEREMIA

§ 1. Le concept linguistique de champ lexical se rattache à l'idée saussurienne que la langue n'est pas un conglomérat d'éléments hétérogènes, mais un système articulé où tout se tient, où tout est solidaire et où chaque élément tire sa valeur de sa position structurale. Les unités d'un même champ lexical se caractérisent par un comportement grammatical (paradigmatique et syntagmatique) similaire, mais en même temps différentiel et contractent des relations paradigmatiques et syntagmatiques au point de vue sémantique; l'organisation et le fonctionnement de chaque terme dépendent des autres termes. La notion de champ lexical est plus large que celle de champ sémantique. La description structurale d'un champ lexical dans sa totalité demande d'abord l'examen du comportement grammatical et sémantique de chacun de ses termes — entrepris selon des critères et des méthodes de travail identiques. Cette première étape terminée, les méthodes de la comparaison et de la synthèse viennent s'appliquer aux phénomènes linguistiques déjà observés, pour pouvoir intégrer les termes isolés dans leur champ lexical, à l'intérieur duquel ils acquièrent leur valeur linguistique.

§ 2. Le champ lexical du verbe *aller* est très étendu et très complexe de sorte que le présent article s'occupe seulement du fonctionnement de l'un de ses termes — le verbe *aller*. On présente ainsi, un modèle d'analyse linguistique qu'on peut appliquer à chacune des unités de ce champ lexical.

2.1. On peut s'engager dans la voie de l'induction, en partant de l'analyse des messages linguistiques qui contiennent ce verbe. La construction des messages verbaux suppose nécessairement une opération de sélection dans le paradigme grammatical et lexico-sémantique de chaque unité qui entre en jeu et une opération de combinaison grammaticale et sémantique des unités, ayant pour résultat leur concaténation.

Nous avons procédé à l'isolement des messages construits avec le verbe *aller*, dans un corpus¹ comptant 100 000 mots. Ce corpus sert aussi à dresser

¹ Corpus: recueil concernant une même matière: il existe des corpus d'inscriptions latines et grecques (ling.) ensemble limité d'éléments (énoncés) servant de base à l'étude d'un phénomène linguistique.

une statistique de ce verbe, grâce à ses caractéristiques quantitatives. Le corpus doit être représentatif pour le but poursuivi. On ne tient compte ici que du français contemporain tel qu'il se manifeste dans le langage des oeuvres littéraires (langage artistique), dans le langage de la presse et dans le langage scientifique. Tous les relevés² sont faits sur des textes écrits (textes en prose ou textes dialogués)³.

2.2. Ce corpus se caractérise par sa diversité, mais un état synchronique de langue n'est pas non plus uniforme et constant. Il comporte des variantes même chez un locuteur; le style individuel ou celui d'un groupe social sont déterminés par l'action complexe de certains facteurs, mais ce sont des variantes qui actualisent dans un contexte extralinguistique et linguistique les données du système de la langue. Leur étude doit dégager les invariants.

A travers les styles fonctionnels du français contemporain, on arrive, par les méthodes de l'analyse et de la synthèse, à abstraire les traits caractéristiques du français standard (langage littéraire moyen). Tout en examinant le fonctionnement du verbe *aller* dans les styles qu'on a énumérés, on doit tirer à la fin, des conclusions sur son fonctionnement dans le français contemporain standard.

2.3. La constitution du corpus choisi pose certains problèmes qu'on ne peut résoudre qu'en établissant des conventions précises et satisfaisantes du point de vue linguistique.

Vouloir compter des mots c'est se demander dès le début si le mot peut être accepté comme une unité bien définie et digne d'être quantifiée. Les méthodes statistiques en linguistique font la distinction théorique entre le mot „unité de texte” et le mot „unité de lexique”, en posant que le texte est la forme

² Relevé: (ici) énoncé-exemple (où intervient *aller*).

³ Les auteurs, les ouvrages et les publications envisagés sont les suivants:

A. Malraux, *La Condition humaine*, Paris, Librairie Gallimard, 1933. (abrégé en Mal. pr.=Malraux prose et Mal. d.=Malraux dialogue) G. Simenon, *La Neige était sale*, Paris, Editions Presses Pocket, 1951. (abrégé en Sim. pr.=Simenon prose et Sim. d.=Simenon dialogue).

Alain Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe*, Paris, Editions de Minuit, 1959. (abrégé en Robbe-G.).

Arthur Adamov, *Le Ping-Pong*, dans Théâtre II-e volume, Paris, Editions Gallimard, 1955. (abrégé en Adam.)

Le Monde, nr. 7462, jeudi 9 janvier 1969.

Prof. Henri Rouvière, *Anatomie humaine descriptive et topographique*. Tome III, Membres. Système nerveux central, Paris, Masson et Cie Editeurs, 1954. (abrégé en Rouv.)

Prof. Pierre George, *Géographie économique et sociale de la France*, Première partie: La Terre et les hommes, Paris, les Editeurs Réunis, 1949. (abrégé en P. George).

Les abréviations seront suivies d'un numéro indiquant la page précise où se trouve l'exemple cité.

Pour une répartition quantitative uniforme des mots dans le corpus choisi, nous avons dénombré 30 000 mots dans la prose littéraire, (10 000 mots extraits séparément des trois ouvrages cités déjà, écrits par A. Malraux, G. Simenon, Alain Robbe-Grillet), 20 000 mots dans la prose scientifique (10 000 mots extraits séparément des ouvrages d'Henri Rouvière et de Pierre George) et 20 000 mots dans le journal *Le Monde* (corpus comportant des articles politiques). Nous avons dénombré aussi 30 000 mots placés seulement dans des dialogues, en tirant un corpus de 10 000 mots d'A. Malraux, de G. Simenon et d'Arthur Adamov.

d'existence du discours et que le discours actualise la langue et par là son lexique.

La longueur ou l'étendue d'un texte défini — notée par N — est mesurée par le nombre de mots qui le composent et qu'on obtient par le découpage de la suite linéaire du texte ou du corpus, en se fondant sur l'indivisibilité sémantique ou fonctionnelle et sur l'autonomie syntaxique du mot. Le corpus, que j'ai établi, est fait selon la statistique des signifiants pour la majorité des cas. Dans le dénombrement des mots, nous avons opté pour des méthodes analytiques plutôt que synthétiques. En considérant le mot comme une unité élémentaire du texte (les textes sont dans notre cas, seulement des textes écrits), nous avons dénombré les unités graphiques, l'unité graphique étant un groupe de signes alphabétiques, séparé des autres signes ou groupes par des blancs ou par des signes de ponctuation. Mais il y a des situations où l'équivalence de l'unité graphique et de l'unité linguistique est mise en cause, situations où de nouvelles conventions doivent intervenir pour les résoudre.

§ 3. Pour examiner le comportement grammatical, syntagmatique et paradigmatic du verbe aller, nous sommes partie de la prémisse théorique que tout énoncé est formé d'une combinaison d'éléments et qu'au niveau syntagmatique, la structure de l'énoncé est donnée par une hiérarchie de suites d'éléments qui s'emboîtent les uns dans les autres et qui dérivent donc les uns des autres. Nous avons employé l'analyse distributionnelle, l'analyse en constituants immédiats (qui en est une expression plus achevée) et la méthode de la substitution appliquée à chacun de ces deux types d'analyse. La référence aux méthodes actuelles de la syntaxe traditionnelle et la référence au contexte linguistique lexico-sémantique et au contexte extralinguistique interviennent pour mieux éclaircir les principaux types distributionnels du verbe aller.

La description structurale de tous les énoncés contenant le verbe aller, énoncés tirés du corpus choisi, met en évidence certains types de distribution de ce verbe, c'est -à -dire ses modèles structuraux.

3.1 L'analyse distributionnelle débute dans mon cas par la segmentation d'un énoncé complet, compris entre des pauses, en considérant le verbe aller comme un segment indépendant qui apparaît dans un certain environnement, qu'on peut noter ainsi : $X - Y$ (aller est un segment quelconque A situé entre X et Y : $X - A - Y$). La seconde étape consiste à établir les syntagmes qui représentent les symboles X et Y , à condition de maintenir dans tous les énoncés l'élément A entre ces symboles. On emploie maintenant la méthode de la substitution et de la comparaison des segments qui occupent la place X ou Y . La substitution tient compte nécessairement de la correction grammaticale des énoncés. On réduit ensuite les variantes contextuelles aux invariants, aux segments types représentant les symboles X ou Y . C'est ainsi qu'on peut dégager les segments qui se trouvent en distribution identique, complémentaire ou défective.

On obtient en gros la distribution du verbe aller c'est-à-dire la totalité des environnements dans lesquels il apparaît, la somme de toutes les positions (ou

occurrences) différentes du verbe aller par rapport à l'occurrence d'autres segments.

Le corpus choisi étant limité à 100 000 mots, la distribution de ce verbe ne peut pas être considérée dans sa totalité, mais dans sa variété, c'est-à-dire dans toutes les situations pertinentes du point de vue grammatical.

3.2. L'analyse en constituants immédiats des énoncés qui contiennent le verbe aller, permet de découvrir les parties composantes de ces énoncés, en partant des unités de rang supérieur vers les unités de rang inférieur par des segmentations successives et binaires. On se rend compte de la structure de l'énoncé et de son modèle. (Le syntagme nominal ou verbal sont nommés homogènes ou hétérogènes selon l'absence, ou la présence d'un élément de relation. La pause relative (notée par le signe/) entraîne l'hétérogénéité des syntagmes). C'est ainsi qu'on peut définir : a) les fonctions grammaticales ; b) les relations syntaxiques ; c) les catégories grammaticales.

a) *Les fonctions grammaticales* dont on a tenu compte, sont celles de sujet, de prédicat verbal, de complément d'objet direct, indirect et de complément circonstanciel.

Toute phrase se décompose en un syntagme nominal et en un syntagme prédicatif. Le syntagme prédicatif contient le syntagme verbal qui à son tour, comprend quelquefois en dehors d'un verbe d'un certain type, des segments en fonction de complément d'objet ou de complément circonstanciel.

La fonction syntaxique d'un constituant immédiat s'établit selon la place qu'il occupe à côté d'un autre constituant de même rang (obtenus tous les deux par la même division binaire) et en même temps, selon le constituant qui lui est immédiatement supérieur. Par exemple, le syntagme nominal (SN) sujet est obtenu par la division de la phrase en syntagme nominal et en syntagme prédicatif (SP). Le constituant qui lui est immédiatement supérieur c'est la phrase (P).

b) *Les relations syntaxiques* contractées entre un tout et ses constituants immédiats sont *endocentriques* si le tout apparaît dans les contextes caractéristiques de l'un de ses constituants. Si l'on remplace par zéro le constituant endocentrique, l'énoncé reste correct du point de vue grammatical. Le constituant immédiat endocentrique appartient à la même classe formelle de distribution que le constituant immédiat centre.

Les relations syntaxiques sont *exocentriques* si le tout appartient à une autre classe formelle de distribution que celle de ses constituants. Le remplacement par zéro de l'un de ses constituants aboutirait à une phrase incorrecte du point de vue grammatical. (Ces relations sont notées graphiquement par une flèche simple $\leftarrow$ pour les relations endocentriques et par une flèche double $\longleftrightarrow$ pour les relations exocentriques). L'étude de ces relations dans tous les énoncés qui contiennent le verbe aller est l'un des facteurs essentiels qui contribuent à caractériser le fonctionnement syntaxique de ce verbe.

c) L'analyse en constituants immédiats va jusqu'à établir les catégories grammaticales (groupe nominal — GN et groupe verbal-GV) et les sous-catégories grammaticales (nom, article, pronom, verbe, etc.).

3.3. La syntaxe traditionnelle peut nous servir à la distinction des types de compléments. La nature des compléments est en relation avec le type de verbe qu'ils déterminent, avec la classe morphologique des éléments à fonction de complément, avec la nature et l'emploi spécifique des éléments de relation qui introduisent certains compléments.

3.4. Pour dégager les modèles structuraux des énoncés construits avec aller, nous sommes partie de l'ordre syntaxique le plus fréquent en français contemporain : Sujet+Verbe+Complément (S+V+C). C'est l'ordre le plus pertinent auquel on peut ramener les variantes stylistiques libres du type : C/S+V (Ex. : „Pieds nus, la grosse fille alla tourner le commutateur dans la cuisine”. Sim. p. 22).

Dans la formule générale $X-A-Y$, X et Y représentent l'environnement d'un élément A qui est le verbe aller à un mode personnel. Le symbole X est le sujet de ce verbe, Y — son complément. Les inventaires des termes qui réalisent ces fonctions grammaticales sont établis exclusivement d'après les relevés du corpus choisi. Les sous-types de structures syntaxiques sont obtenus par certaines conditions morphologiques ou syntaxiques imposées au type général. On n'a retenu dans les structures présentées ci-dessous que l'environnement spécifique du verbe aller, en éliminant les segments qui parfois s'insèrent dans les contextes spécifiques du verbe aller, sans représenter pour autant, un environnement spécifique de ce verbe. (La place de ces segments est notée graphiquement par des points de suspension mis entre deux crochets).

Le critère le plus sûr pour établir les contextes spécifiques du verbe aller, c'est le critère de la substitution par zéro, qui distingue les relations exocentriques des relations endocentriques. Nous avons établi les modèles structuraux suivants :

Modèle structural nr. 1°.

[...] S+[...] (Nég.) V aller [...] +Cc⁴

←────────────────→ ←────────────────→

Exemples :

(1) „Elle se leva, alla jusqu'à la fenêtre. Elle marchait avec netteté, malgré sa fatigue”. (Mal. pr. 59).

←────────────────→ ←────────────────→

Groupe verbal exocentrique hétérogène avec Cc lieu.

(2). „Depuis un mois, les rumeurs vont bon train au Canada sur les projets de M. Bertrand, qui a succédé dans des circonstances tragiques à M. Daniel Johnson”. (Le Monde, 5).

←────────────────→ ←────────────────→

⁴ (Nég.)=négation éventuelle ; Cc.=détermination circonstancielle de lieu, de manière ou de but. (Cc. lieu, Cc. manière, Cc. but) *Remarques* : a) Il suffit d'avoir un seul de ces trois compléments circonstanciels en relation exocentrique avec aller, pour que la structure soit correcte au point de vue grammatical. b) Le complément circonstanciel de temps est toujours en relation non-obligatoire avec son centre.

GV exocentrique homogène avec Cc manière et GV endocentrique hétérogène avec Cc lieu.

(3) „Sous prétexte de surveiller son ragout, Lotte est allée, par la cuisine, dire à l'homme de ne pas sortir”. (Sim. pr. 35).

GV exocentrique homogène avec Cc but et GV endocentrique hétérogène avec Cc lieu.

Ce modèle a les variantes suivantes :

nr. 1°. 1.

[...] S+[...] (Nég.) y+V aller+Cc autres que le Cc lieu; condition morphologique : présence du pronom adverbial *y*.

(4) Arthur ... „car tu as dû remarquer, comme moi, qu'on ne le rencontre guère là-bas. Je sais que nous y sommes allés seulement deux fois, et que cela ne prouve pas absolument ...” (Adam. 129).

GV exocentrique homogène avec Cc lieu.

nr. 1°. 1.1.

[...] S+[...] (Nég.) V. aller+Cc

Condition : *y*=zéro si le temps du Valler est le futur (R+présent) ou le conditionnel présent (R+imparfait), c'est-à-dire le futur du passé.

(5) „ – Quand même : je veux le voir.
(aller 1) – Vas-y cette nuit : il ne dort jamais avant l'aube.

(aller 2) – J'irai vers quatre heures”. (Mal. d. 21).

GV endocentrique hétérogène avec Cc temps pour *aller 2* et homogène pour *aller 1*.

(6) „A supposer que Hamling veuille faire quelque chose contre Lotte, qu'est-ce qui se passerait ? Lotte irait trouver des personnages qu'elle connaît à la police militaire”. (Sim. pr. 37).

GV endocentrique homogène avec Cc but.

Ce phénomène peut s'expliquer par une certaine règle de transformation, appelée „règle de cacophonie”, la même qui demande par exemple, la suppression de la préposition *de* et d'un article défini générique. (Art. g.).

nr. 1°. 2. [...] S+(Nég.) V aller+[...] +Cc.

Condition : le pronom démonstratif *ça* est sujet, ce qui détermine l'emploi non obligatoire du Cc et fait possible son absence. (Il est à remarquer que pour la majorité des cas, cette structure se construit avec des adverbes tels que : *bien, mieux, mal, aussi*, en fonction de Cc manière).

(7) „ — Ça allait encore plus mal à Leningrad, dit-il, quand Youdenitch
 était devant la ville, et on s'en est tiré tout de même”. (Mal. d. 167).

GV endocentrique homogène avec Cc manière et GV endocentrique hétérogène avec Cc lieu.

nr. 1°. 3.

où [...] S+[...] Nég.) V aller [...] +Cc autres que le Cc lieu.

(8) — Elle est malade ?

— Qui ?

— Minna ...

— Mais non, elle n'est pas malade. Où vas-tu chercher ça ? (Sim d. 228

— 229). GV exocentrique homogène avec Cc lieu et GV endocentrique homogène avec Cc but.

Le sous-modèle nr. 1°. 4. représente les énoncés où le sujet du verbe *aller* est zéro.

nr. 1°. 4.1. ((Nég.) V aller +Cc.

Condition morphologique : le V aller se trouve à l'impératif, ce qui a pour conséquence syntaxique : S=zéro et Cc en relation non obligatoire avec le V aller.

(Si dans ce sous-modèle le Cc lieu=y, l'impératif est affirmatif ; à l'impératif négatif on a la structure :

Nég.+y+V aller+Cc autres que le Cc lieu.

Cf. l'ex. (5) aller 1 : „Vas-y cette nuit : il ne dort jamais avant l'aube”. (GV endocentrique homogène avec Cc lieu).

(9) „ — Stan !

Elle se raccroche à eux, les suit dans le corridor.

— On aura tout vu, Seigneur ! Moi qui ...

Il (Frank n.n.) a entrouvert la porte, aperçu la place baignée de lune, sans une trace de vie. Il dit à son compagnon :

— Va ...” (Sim. d. 70)

nr. 1°. 4.2.

(Nég.) V+V aller à { (prépos.)+infinitif
 { en+participe présent } +Cc

V=un verbe autre que aller.

(10) „Ils étaient tous, du haut en bas de la caserne, — car la maison ressemblait à une caserne, — emmitouffles dans leurs pardessus, avec deux ou trois gilets, la plupart avec leurs gants. Et il y avait les enfants qui devaient aller à l'école”. (Sim. pr. 24)

Aller fait partie d'un syntagme verbal (SV) exocentrique homogène et constitue avec le Cc lieu qui le détermine, un groupe verbal exocentrique hétérogène.

Remarques. a) Aller à l'infinitif forme avec le verbe qu'il détermine, un syntagme verbal décomposable en deux constituants immédiats. Dans ce syntagme, aller assure la fonction de complément dont la nature dépend : — du type morphologique du verbe qui est déterminé ; — de la préposition avec laquelle le verbe aller peut se combiner ; — des autres compléments du verbe déterminé.

b) Aller à l'infinitif est suivi des mêmes contextes qui sont susceptibles d'apparaître à sa droite, s'il est lui-même prédicat. Donc, si dans la structure $X-A-Y$, X est zéro, Y reste le même.

c) Ces remarques viennent à l'appui de l'affirmation suivante : toutes les phrases ayant le verbe aller à l'infinitif comme déterminant d'un autre verbe prédicat, proviennent d'une série de transformations appliquées à la structure profonde des phrases sur lesquelles elles reposent. Par exemple la phrase (10) „Les enfants devaient aller à l'école”. provient des phrases :

P (1) : Les enfants devaient quelque chose. (phrase matrice).

P (2) : Les enfants allaient à l'école (phrase constituante).

3.5. a) Par les procédés de la distribution et de la commutation, il faut établir les classes formelles de distribution dont les constituants apparaissent dans les contextes spécifiques du verbe *aller*. On obtient ainsi les sous-catégories grammaticales (nom, article, pronom, verbe, etc.) et leurs représentants. Les constituants qui jouent dans les énoncés construits avec *aller* le rôle de compléments circonstanciels de lieu, de manière, de temps, de but ou le rôle de sujet, sont quelques uns des termes du champ lexical de ce verbe. (Vu l'économie de cet article, ces termes ne peuvent pas être indiqués maintenant).

b) Aller peut être suivi d'un verbe à l'infinitif qui exprime le but de l'action, les deux étant les constituants immédiats d'un constituant d'ordre supérieur qui est soit un syntagme précatif (cf. l'ex. (3)), soit un syntagme verbal si le verbe *aller* est lui même à l'infinitif. (Ce syntagme verbal entre dans un constituant supérieur et il a, quelquefois, la fonction de Cc but à côté d'un autre verbe qui assure la prédication, (cf. l'exemple (11)).

(11) „Beaucoup de gens étaient déjà partis pour leur travail, les femmes sortaient pour aller prendre place dans les queues” (Sim. pr. 25).

←—————←—————→←—————←—————→

Le verbe à l'infinitif qui est le déterminant du verbe aller, possède à un niveau d'incidence inférieur, ses propres déterminants. On peut supposer que les propositions où le verbe aller est suivi d'un verbe à l'infinitif qui le détermine en qualité de Cc but, reposent sur deux propositions, ayant chacune un prédicat représenté par le verbe aller et par le verbe qui peut le déterminer dans une autre structure.

(12) „Négociants en instance de ruine, danseuses et prostituées, ceux qui se savaient menacés ... ils iraient se coucher, assommés à l'aube”. (Mal. pr. 33)

←—————→

La phrase : „Ils iraient se coucher” provient des deux propositions suivantes :

P (1) : Ils iraient vers quelque chose (phrase matrice).

P (2) : Ils se coucheraient (phrase constituante).

c) Les constituants des classes formelles de distribution qui nous intéressent, se caractérisent aussi par un indice de fréquence. Plus la fréquence des unités en question est élevée, plus leur rendement fonctionnel est grand.

3.6. Modèle structural nr. 2° du verbe *aller*.

il+en+va+Ω où il=pronom neutre

←→

Le pronom *en* est en relation obligatoire avec *aller*, formant un groupe verbal excentrique homogène.

(13) „Le maintien d'un climat de quasi unanimité nationale est essentiel à la poursuite de l'oeuvre sioniste. En face de l'ennemi extérieur, l'unanimité nationale se maintiendra. Il en va autrement quand il s'agit d'affronter des com-

←→←→

battants palestiniens qui livrent bataille pour affirmer leurs droits nationaux. (Le Monde. 3). L'adverbe *autrement* détermine la présence obligatoire d'un autre constituant qui est dans ce cas, une subordonnée temporelle introduite par la conjonction *quand*.

Remarques.

Le *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* tome I-er par Paul Robert (article concernant *aller* § IV 5° et 6°) et le *Dictionnaire du français contemporain* de Jean Dubois (article concernant *aller* § 13° et § 14°) indiquent un inventaire limité d'unités, qui peuvent occuper la place du symbole Ω dans cette structure, ainsi que dans la structure : y+aller+Ω,

Ce sont des syntagmes fermés à gauche du verbe *aller*, car, dans cette position, on n'a que les segments *en* ou *y* — placés immédiatement avant ce verbe — n'admet comme sujet que le pronom neutre *il*, tandis que l'autre structure admet aussi comme sujet, les pronoms personnels sujet. Le nombre des constituants qui suivent *aller* est limité.

Ces syntagmes ont une fréquence très réduite dans le discours (à preuve que parmi les 121 occurrences du verbe *aller* — verbe intransitif dans le corpus global de 100 000 mots, la structure il+en+va+Ω n'apparaît qu'une seule fois).

Les caractéristiques syntaxiques et morphologiques de ces syntagmes créent des effets de sens spécifiques.

Le *Dictionnaire Robert* indique à l'article sur *aller*, au § IV 5° *y aller de* est au § IV 6° : *aller doucement* ou *vite en besogne*, *aller le diable*, *aller rudement*, *n'y pas aller de main morte*, *y aller de bon cœur* ; *aller, y aller franchement*, *aller de franc jeu*, *n'y pas aller par quatre chemins* ; *aller fort*, *aller contre la volonté de quelqu'un*, *aller en paix*, *aller tout seul*, *aller de pair*.

Le *Dictionnaire de Dubois* donne à ce propos la liste suivante : § 13° il y va de (quelqu'un ou de quelque chose),

(sujet nom de personne)+y+aller+ $\left\{ \begin{array}{l} \text{adverbe} \\ \text{de+(déterminant) nom} \end{array} \right.$

Ex. : adverbe : doucement, mal ; de bon coeur.

(sujet nom de personne)+Nég.+y+aller+ $\left\{ \begin{array}{l} \text{adverbe} \\ \text{de, par+(déterminant) nom} \end{array} \right.$

Comme vous y allez !

§ 14° il+en+va+de (suivi d'une comparaison)
il+en+va+de même
il+en+irait+(bien) mieux (si vous acceptiez).

On pourrait classifier ces inventaires selon les modèles et les sous-modèles structuraux du verbe *aller* indiqués au nr. 1° et nr. 2°.

Pour le modèle nr. 2°, on va maintenir les structures :

nr. 2°1. il+(Nég.)+en+V aller+comparaison.

Comparaison = $\left\{ \begin{array}{l} \text{de+} \left\{ \begin{array}{l} \text{Pd+nom} \\ \text{adverbe même} \end{array} \right\} + \text{comme+}[\dots] \\ \text{(bien) (mieux)+si+}[\dots] \end{array} \right. \left. \begin{array}{l} \text{de+}[\dots] \\ \text{pour+}[\dots] \end{array} \right\}$ ⁵

Exemples cités par J. Dubois au § 14° :

Il en va de cette affaire comme de l'autre.

Il n'en va pas de même pour cette autre question.

Il en irait bien mieux si vous acceptiez.

nr. 2°2. Sujet nom de personne, il+(Nég.) y+V aller+de+[\dots].

Exemples cités par P. Robert aller § IV 6° :

n'y pas aller de main morte, y aller de bon coeur ; aller ou y aller de franc jeu (dans : *aller de pair*—y=zéro).

Exemples cités par Dubois, article sur aller § 13° :

Dans cette affaire il y va de votre honneur ;

Il y va de ses économies pour payer les dépenses excessives de son fils.

Il faut répartir les autres constructions au modèle nr. 1° et à son sous-modèle : nr. 1°1.

Pour le modèle nr. 1°, les constructions suivantes :

S+(Nég.) V aller+Cc manière.

Cc manière=*en paix, doucement ou vite en besogne, contre la volonté de quelqu'un, rudement, franchement, fort, droit au but, facilement, tout seul.*

Pour le modèle nr. 1°1. S+(Nég.)+y+V aller+Cc manière.

Cc manière : *par quatre chemins, mal, doucement, franchement.*

Comme vous y allez !

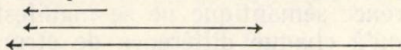
Le critère de cette classification est un critère formel, syntaxique : celui de la combinaison du verbe *aller* avec le pronom adverbial *en* ou de sa combi-

⁵ Pd.=prédéterminant, c'est-à-dire articles définis, indéfinis, adjectifs possessifs et démonstratifs etc.). Le prédéterminant entre en relation obligatoire avec le nom qu'il précède.

raison avec la préposition *de* (aller — pouvant être précédé ou non par le pronom adverbial *y*). Ce critère permet d'inclure les structures avec le pronom *en* ou avec la préposition *de* dans un modèle structural à part, dans le *modèle structural* nr. 2°.

3.7. Au point de vue *morphologique* le verbe *aller* est susceptible d'apparaître dans le discours à tous les modes personnels et impersonnels. Il peut se combiner avec tous les morphèmes temporels.

Au point de vue *de son comportement syntagmatique*, *aller* demande *obligatoirement une détermination d'un certain type*. Par le phénomène de la détermination, ce verbe s'actualise dans le discours et forme des groupes verbaux exocentriques avec le constituant qui lui sert de déterminant. *Aller* requiert nécessairement une détermination circonstancielle de lieu, de manière, de but. Un seul de ces compléments circonstanciels suffit pour l'actualiser. (cf. les ex. (1), (4)). Par conséquent *aller* a une seule valence à sa droite. Les Cc lieu sont les plus fréquents. Si le verbe *aller* est déterminé par deux constituants à la fois, remplissant chacun l'une des trois fonctions énumérées ci-dessus, ce n'est qu'un seul de ces constituants qui contracte la relation obligatoire avec *aller* dans une structure exocentrique. Dans l'exemple (2) on a un Cc manière en relation obligatoire et ensuite un Cc lieu en relation non-obligatoire avec *aller*. Dans l'exemple (3), le Cc lieu placé entre deux pauses relatives se trouve en relation non-obligatoire avec *aller*, tandis que le Cc but contracte une relation obligatoire avec *aller* dans une structure exocentrique. *Aller* manifeste donc le *phénomène d'incomplétude sémantique*. Le Cc temps ne contracte jamais une relation obligatoire avec *aller*, il ne suffit pas à l'actualiser. (cf. l'ex. (14)). (14) „J'aimerais aller parfois au cinéma avec vous”. (Sim. pr. 43).



Si l'on supprime les segments : „au cinéma” et „avec vous”, on aboutit à la proposition incorrecte : * J'aimerais aller parfois.

3.7.1. Il y a des cas où les déterminations circonstancielles spécifiques du verbe *aller* peuvent ne pas figurer dans des structures qui sont pourtant correctes au point de vue grammatical. Si ces déterminations existent, elles contractent alors des relations non-obligatoires avec *aller* (dans des structures endocentriques) :

a) Si le temps du verbe *aller* est le futur du passé (c'est-à-dire le conditionnel présent) cf. les ex. (5) *aller* 2, (6), du sous-modèle nr. 1°.1.1.

b) Si le sujet du verbe *aller* est le pronom démonstratif *ça* cf. l'ex. (7) du sous-modèle nr. 1°.2.

c) Si le verbe *aller* est à l'impératif cf. l'ex. (9) du sous-modèle nr. 1°.4.1.

Le fonctionnement syntaxique du verbe *aller* conduit à la conclusion que le verbe *aller* des *modèles structuraux* nr. 1° et nr. 2° est un *verbe intransitif*.

3.8.1. Le verbe *aller* remplit dans certaines conditions la fonction d'*auxiliaire aspectuel ou temporel*.

C'est à ce propos que la *méthode de la référence au contexte* (le contexte est pris dans un sens plus large que celui du contexte grammatical sur lequel por-

tent l'analyse distributionnelle et l'analyse en constituants immédiats) se révèle utile et féconde. La notion de contexte est liée à la notion de l'actualisation de la langue par le discours (la parole), car la langue est l'instrument principal de la communication. Or, le procès complexe de la communication est assuré, en ce qui concerne son expression linguistique, par l'existence des signes linguistiques intégrés dans certains ensembles qui permettent leur variation et déterminent leurs sens spécifiques, et par l'appel continué qu'on fait à des systèmes de référence très différents.⁶

Ces ensembles constituent le contexte. On ne saurait concevoir le discours sans l'existence des ensembles organisés nécessaires à l'encodage et au décodage des messages linguistiques. Les ensembles qui composent le contexte sont des systèmes de référence, intégrés les uns dans les autres, systèmes qui agissent à la fois dans le discours. Il y a un contexte très large — *le contexte extralinguistique* (la situation dans laquelle se trouvent l'émetteur et le récepteur du message, la relation entre eux, leurs gestes qui accompagnent la communication, la référence implicite aux sujets parlants, à leur expérience etc.) et *le contexte linguistique* (le contexte grammatical et le contexte lexico-sémantique).

Le contexte grammatical en indiquant la distribution d'un terme, sert à expliquer ses valeurs. La valeur est liée au sens. Le sens d'un mot dépend de certains facteurs qui sont : le noyau sémantique du mot, ses propriétés grammaticales, les sens comportés par les mots de son champ lexical. La sémantique combinatoire a trait à la combinaison des significations des mots pour produire le sens d'une phrase, (combinaison qui se fait selon les rapports indiqués par le contexte syntaxique). Par l'étude du contexte grammatical, on se rend compte que toute différence sémantique ne se manifeste pas dans une différence syntaxique, mais qu'à chaque différence de structure syntaxique correspond d'habitude une différence sémantique importante.

Grâce au *contexte lexico-sémantique*, un texte quelconque se présente comme une totalité de signification. Chaque lexème a au moins un noyau sémique, (un arrangement de *sèmes*, de traits distinctifs sémantiques) qui dans le discours, s'actualise dans un *sémème*, par l'adjonction de *sèmes contextuels* (sorte de dénominateurs communs à toute une classe de contextes). Le contexte lexico-sémantique, unité de discours supérieure au lexème, correspond à un certain niveau de l'articulation du plan du contenu (de la langue). La signification globale d'un texte se réalise par le fonctionnement du contexte, non seulement grammatical mais aussi lexical : „Le contexte, au moment même où il se réalise dans le discours fonctionne comme un système de compatibilités et d'incompatibilités entre les figures sémiques qu'il accepte ou non de réunir, la compatibilité résidant dans le fait que deux noyaux sémiques peuvent se combiner avec un même sème contextuel”⁷.

⁶ cf. Tatiana Slama Cazacu, *Limbai și context*, București, Editura Științifică, 1959, pag. 288.

⁷ J. Greimas, *Sémantique structurale*, Recherche de méthode, Paris, Larousse, 1966, pag. 52.

La manifestation dans le discours de plus d'un noyau sémique entraîne automatiquement la manifestation itérative d'un ou de plusieurs sèmes contextuels.

3.8.2. **Le modèle structural nr. 3°.** avec ses variantes nr. 3°.1. et nr. 3°.2. a trait aux énoncés où le verbe aller est *un auxiliaire aspectuel*, (nr. 3°.1.) ou *un auxiliaire temporel*, (nr. 3°.2.).

nr. 3°.1. [...] S+ [...] + Auxil. aller+ [...] +V au (en) participe présent.

Aller suivi d'une forme verbale en *-ant*, précédée ou non de la préposition *en*, indique l'*aspect non-accompli*, le déroulement de l'action, le procès dans son développement. L'*aspect duratif* se réalise ainsi : aller indique toujours un changement de position, en fonction du temps (et par rapport à un système de référence donné). C'est un verbe „non terminatif” (cursif) du point de vue sémantique, se rattachant à une catégorie sémiologique large, celle du devenir. La forme verbale terminée en *-ant*, indiquant l'aspect non-accompli, le procès dans son déroulement, se rattache à la même catégorie sémiologique. Ces deux lexèmes se combinent donc avec un sème commun (ou plutôt ont un trait sémantique commun) celui *duratif* et peuvent créer ainsi un seul effet de sens s'ils apparaissent enchaînés dans un message linguistique quelconque (15) „Vous, vos mots d'ordre sont à contre-courant. Il ne s'agit pas d'un crochet, mais de directions qui *iront* toujours *s'éloignant* davantage”. (Mal. d. 171).

3.8.3. **Modèle structural nr. 3°.2.**

[...] S+(Nég.) Auxil. aller [...] +V à l'infinitif +[...] ⁸.

Condition : le temps du verbe aller est toujours le *présent* ou l'*imparfait* de l'*indicatif*.

Remarques :

a) L'auxiliaire aller du modèle structural nr. 3°.2. est un auxiliaire temporel qui exprime le futur immédiat. Cet auxiliaire peut s'accompagner de certaines *nuances modales*. Si aller se trouve à l'imparfait de l'indicatif, il peut exprimer l'*irréalité dans le passé*. Le contexte grammatical et lexico-sémantique contribuent à spécifier cette nuance modale. Un seul exemple :

(16) „Il continue de regarder le soldat, bien en face. Celui-ci commence : (aller 1.) „Sais-tu où se trouve” ... Mais il ne va pas plus loin.

(aller 2.) „La question qu'il *allait* poser n'est plus la bonne”. (Robbe – Grillet. 36-37).

La négation du procès est exprimée dans une proposition qui précède l'auxiliaire aller. Donc, *négation du procès* et *irréalité du procès* vont ensemble quant au sens. La non réalisation du procès est un sème contextuel itératif qui se manifeste dans les adverbes de négation et dans l'imparfait de l'auxiliaire aller ; ce sème produit un *effet de sens unique*.

⁸ Les relations sont exocentriques ou endocentriques selon le type morphologique du verbe à l'infinitif.

L'auxiliaire aller peut exprimer le fait que le procès du verbe à l'infinitif est imposé à son actant. C'est la manifestation de l'*injonction*, dans laquelle s'exerce la fonction conative de la langue. Cf. l'exemple (17) :

(17) „ — Tout à l'heure, tu regretteras de n'avoir pas parlé.

— Tu te souviens maintenant, je parie. *Tu vas te souvenir*". (Sim. d. 191). Le contexte extralinguistique nous renseigne que Frank (tu=Frank n.n.) arrêté, est soumis à un interrogatoire peu agréable pour lui.

b) Le contexte mène toujours à la distinction des modèles structuraux du verbe aller, procès complexe à différents degrés, allant d'une opposition très nette entre les modèles nr. 1°. et nr. 2°. d'une part, et nr. 3°. d'autre part, vers une ambiguïté grammaticale et sémantique quise maintient dans certains cas.

Il s'agit surtout de ne pas confondre aller suivi d'un verbe à l'infinitif en fonction de Cc but auprès de lui, (verbes qui s'organisent selon le modèle structural nr. 1°. et qui renvoient en réalité à deux propositions ayant chacune le verbe en question comme prédicat) et aller en fonction d'auxiliaire temporel, situation dans laquelle l'auxiliaire aller et le verbe à l'infinitif qui le suit ne renvoient plus à deux propositions différentes. Dans ce dernier cas, la description structurale des énoncés sous forme d'arbre, donne une seule et unique représentation. Le nombre de ces cas ambigus est limité dès le début par un facteur morphologique : aller — auxiliaire ne se combine qu'avec les morphèmes temporels du présent et de l'imparfait de l'indicatif. Donc, si l'on ne peut avoir des cas ambigus en ce qui concerne le verbe aller au passé simple, au passé composé, etc., c'est à plus forte raison que ces cas sont exclus si aller se trouve au futur ou au conditionnel présent. Cf. les exemples (6), (12).

Il faut voir de plus près, comment le contexte résout les ambiguïtés si le temps du verbe aller est le présent ou l'imparfait de l'indicatif. *Le contexte extralinguistique*, inhérent à tout procès de communication linguistique, joue un rôle important dans tous les cas pour le décodage des messages. *Le contexte syntaxique* peut comporter des compléments pour le verbe à l'infinitif qui suit le verbe aller ; ce sont surtout des compléments d'objet direct ou indirect. Les Cc lieu, manière ou but, déterminations spécifiques du verbe aller, ainsi que le Cc temps. apparaissent assez rarement auprès du verbe à l'infinitif ; quand ces déterminations existent, elles contractent des relations non obligatoires avec leur centre. Ces compléments ne sauraient être interprétés comme compléments pour aller, tout comme le verbe à l'infinitif n'apparaît pas en fonction de Cc but pour aller. *Le contexte lexico-sémantique* vient compléter les informations données par le contexte grammatical. Ainsi dans un exemple comme :

(18) „Et les jorunaux révolutionnaires, *vont* beaucoup *protester*, je pense : car, en vérité, soyez sûr que ces lapins mangeaient ces choses". (Mal. pr. 139 — 140), on devrait changer la structure grammaticale pour avoir des phrases correctes au point de vue du modèle nr. 1°. Aller devrait avoir alors au moins un Cc lieu, tandis que le verbe à l'infinitif qui suit aller, devrait se combiner avec une préposition marquant le but de l'action.

Le rôle du contexte lexico-sémantique apparaît clairement dans des exemples comme :

(19) „ — Je veux avant tout voir Possoz. El tu ne pourras pas partir : tu n'as pas le visa.

— *Je vais partir*. Sûrement.

— Comment ?

— Je ne sais pas. Mais *je vais partir*". (Mal. d. 178).

(20) „ — Mettez au moins votre manteau si vous sortez ...

— Vous *allez revenir* tout de suite, n'est-ce pas ? (Sim. d. 111).

Dans ces exemples, le verbe à l'infinitif est un verbe de mouvement dans l'espace extérieur, de déplacement, donc aller ne saurait être employé dans ce même sens. *Le principe de la compatibilité sémique* des éléments concaténés dans le discours est valable aussi pour l'exemple (21) :

(21) Victor. „Ecoute, tu l'as déjà dettraqué. Inutile de le démolir complètement. Viens. Nous n'allons pas rester ici, à attendre Madame Duranty" (Adam. 112), dans lequel le verbe à l'infinitif, *rester*, possède des traits sémantiques opposés à ceux du verbe aller, (aller indique une mobilité, tandis que rester indique un procès qui ne change pas et se rattache de ce fait, à la catégorie sémiologique plus large de la stabilité, de l'immobilité).

Il y a des cas où les contextes grammatical et lexico-sémantique ne sont plus pertinents pour un décodage adéquat des messages, laissant la possibilité d'une double interprétation.

(22) — „On entendait dans le jardin la voix de M. Porse, qui était cantonnier, dire avec la conviction qu'il apportait en tout, surtout quand il avait un peu bu, ce qui était la règle :

— „*Je vais l'abattre* d'un coup de fusil", (Sim. d. 109) (l' = un chat n.n.).

Dans cette situation, *seul le contexte extralinguistique résout les ambiguïtés sémantiques* en faveur des sens comportés par le modèle structural nr. 1^o. ou nr. 3^o.

Par les analyses présentées ci-dessous (aux §§ 3.8.2. et 3.8.3.), on peut voir combien les rapports entre la syntaxe et la sémantique sont complexes.

3.9. **Le modèle structural nr. 4^o.** porte sur *le verbe s'en aller*. C'est un pronominal dynamique qui inclut l'élément adverbial *en* soudé avec le pronom réfléchi. *En* est devenu une particule formant avec le verbe, une locution indissociable. Ce modèle a deux variantes, selon le mode personnel ou impersonnel du verbe *s'en aller*.

Le sous modèle nr. 4^o.1. S+V s'en aller+Cc lieu.

(23) „Sutter (se levant) : Mais je m'attarde, moi aussi. Mlle, vous me rappelez à mon devoir. Permettez que je sorte avec vous. Nous ferons quelques pas côte, a côte, puis chacun s'en ira vers son destin". (Adam. 109).

(24) „Le Vieux (se levant, et les deux mains posées à plat sur la table) — Pas un sou de plus ! Tu n'auras pas un sou de plus ! Sutter — Bon, je m'en vais. Merci quand même". (Adam. 139).

Le sous-modèle nr. 4°. V+(préposition) V s'en aller+[...].

Condition : le sujet du verbe s'en aller=zéro (le verbe s'en aller se trouve donc à l'infinitif).

(25) „Comme si Kyo eût craint de rentrer, il le regardait s'en aller smoking, cahotant le long du mur blanc”. (Mal. pr. 64).

La phrase : *il le regardait s'en aller* peut être considérée comme provenant de deux autres phrases, sur lesquelles elle repose, par une série de transformations.

Conclusion : Le verbe s'en aller diffère du verbe aller, quant à son fonctionnement syntaxique en ce sens qu'il ne constitue jamais un groupe verbal exocentrique avec son éventuel déterminant. Donc, il peut être toujours suivi d'une pause absolue, tandis que le verbe aller ne peut être suivi par une pause absolue que dans des cas spéciaux. Cf. le § 3.7.1.

§ 4. L'analyse grammaticale a mis donc en évidence les modèles structuraux nr. 1°. et 2°. pour aller – verbe intransitif, nr. 3°. pour aller – auxiliaire aspectuel et temporel, nr. 4°. pour s'en aller – verbe pronominal.

Le corpus d'où ces modèles ont été tirés, possède certaines caractéristiques quantitatives qui permettent d'envisager l'examen de la fréquence du verbe aller et des modèles linguistiques qu'il organise dans le discours.

La fréquence du verbe aller, fait de discours, est un bon indice pour estimer sa probabilité, fait de langue. Le rendement fonctionnel de ses modèles est en étroite liaison avec leur fréquence d'emploi. On obtient une vue d'ensemble, comparative, sur la répartition des modèles de ce verbe dans les textes en prose et dans les textes dialogués, en ce qui concerne leur fréquence et leur rendement fonctionnel. On obtient aussi des renseignements sur le fonctionnement des messages verbaux oraux, car les textes dialogués reproduisent ce type de messages, ainsi que des renseignements d'ordre stylistique.

Dans le corpus de 100.000 mots, aller des modèles structuraux nr. 1°, 2°. et 3°. apparaît 190 fois : 56 fois en prose et 134 fois en dialogue. (Les modèles nr. 1° et 2° apparaissent 34 fois en prose et 87 fois en dialogue ; le modèle nr. 3° apparaît 22 fois en prose et 47 fois en dialogue. Cf. le schéma 1.)

Schéma 1. Fréquence du verbe aller dans le corpus global

Verbe aller	Modèle nr. 1° et 2°	Modèle nr. 3°	Total	Total
prose	34	22	56	190
dialogue	87	47	134	

Une première constatation s'impose déjà : aller est plus employé en dialogue (dans la conversation courante donc) ; le nombre d'occurrences du verbe aller dans le dialogue dépasse le double de son nombre d'occurrences en prose. On se rappelle que le corpus des textes dialogués a une longueur de 30.000 mots,

tandis que celui des textes en prose a une longueur plus grande, de 70.000 mots. On peut calculer aussi le nombre d'occurrences du verbe aller et de ses modèles dans chacun des textes mentionnés, étant donné le fait qu'on a isolé des contextes de 10.000 mots pour chaque texte.

Le modèle structural nr. 1°. (nous ne nous référons pas à ses sous-modèles) est de loin le mieux représenté, étant plus fréquent en dialogue (il réalise 20 occurrences dans un corpus de 30.000 mots, et 19 occurrences en prose, dans un corpus de 70.000 mots). On peut affirmer que toutes ses variantes (sauf la variante nr. 1°. 4.2. se rapportant au verbe aller à l'infinitif qui suit un autre verbe : „Les enfants devaient aller à l'école”) ne se réalisent presque pas dans les textes en prose, mais elles sont très fréquentes dans les textes dialogués. La variante nr. 1°. 4.2. — surtout celle où aller se trouve à l'infinitif, jouit du plus haut rendement fonctionnel entre toutes les variantes du modèle nr. 1°, car elle a 12 occurrences en prose et 14 occurrences en dialogue. La variante nr. 1°. 2. où le sujet (S) du V aller=ça, a 19 occurrences en dialogue et aucune occurrence en prose, ce qui nous montre clairement que cette variante est très utilisée dans la conversation. Elle couvre une sphère sémantique spécifique et distincte dans le paradigme sémantique du verbe aller. (Nous entendons par le paradigme sémantique du verbe aller le domaine de sa propre signification et non pas celui de la signification de ses synonymes avec lesquels il constitue un champ sémantique).

En ce qui concerne le modèle nr. 3°, il est à remarquer la fréquence très réduite de sa variante nr. 3°. 1. (aller — auxiliaire aspectuel) : dans le corpus global, le modèle nr. 3° a 69 occurrences, dont seulement deux occurrences représentent la variante nr. 3°. 1.). La variante nr. 3°. 2. aller — auxiliaire temporel) jouit d'un haut rendement fonctionnel tant en prose qu'en dialogue, étant plus fréquente en dialogue. (46 occurrences dans un corpus de 30.000 mots et à peine 21 occurrences dans un corpus de 70.000 mots). La préférence

Schéma 2. Fréquence des modèles et des sous-modèles structuraux du verbe aller

(Textes corpus de 10 000 mots)	Occurrences des modèles et de leurs variantes								
	1°	1°.1	1°.1.1	1°.2	1°.3	1°.4.1	1°.4.2		2°
							aller à l'infinitif	aller au (en) parti- cipe présent	
Mal. pr.	4						1		
Sim. pr.	7		1				4		
Robbe G	3				1		1		
Le Monde	4						2		1
P George	1						1		
Rouvière							0	3	
Total	19	0	1	0	1	0	9	3	1
Mal. d.	5		4	15	1	2	5	1	
Sim. d.	10	1	4	2	3	8	5		
Adam	5	5	2	2	1	3	3		
Total	20	6	10	19	5	13	13	1	0

de la „langue parlée” pour cette variante (situation où le décodage des messages est plus difficile) dévoile sa caractéristique morphologique de forme verbale, qui exclut les ambiguïtés. Elle s’est spécialisée à exprimer plus nettement que le futur synthétique, (y compris — le futur du passé) la valeur temporelle de postériorité de l’action.

Le modèle structural nr. 4° a un faible rendement fonctionnel : dans le corpus de 100 000 mots, il ne réalise que 9 occurrences, dont 3 en prose et 6 en dialogue.

§ 5. L’étude du champ lexical du verbe aller doit être continuée par l’analyse du comportement paradigmatic et syntagmatic au point de vue lexico-sémantique de ce verbe (on envisage seulement les modèles structuraux nr. 1° et 2°) et par l’analyse du fonctionnement grammatical et sémantique des termes qui entrent dans ce champ et qui peuvent être des lexèmes ou des combinaisons de lexèmes.

5.1. C’est ainsi que l’analyse sémique isole le *noyau sémique* de ce verbe de *mouvement* (terme pris dans son sens très large, comme étant un changement de position, dans l’espace extérieur ou intérieur, en fonction du temps et par rapport à un système de référence).

Le fonctionnement grammatical de ce verbe aide à comprendre la combinaison absolument nécessaire pour le discours de son noyau sémique et de certains *sèmes contextuels*, combinaison qui a pour résultat le création de sèmes à effets très divers. La méthode de la référence au contexte, telle qu’elle a été conçue au § 3. 8.1., s’applique ici à chaque moment de l’analyse sémique. La constatation du phénomène d’incomplétude sémantique (cf. § 3.7.) du verbe aller doit mener à une description satisfaisante des sèmes contextuels de ce verbe. C’est ainsi que le contexte grammatical syntaxique ayant les déterminations circonstancielles spécifiques du verbe aller, indique comme sèmes contextuels de première importance : a) — la limite finale du mouvement, le dernier stade de ce qui a une durée, (aller est déterminé par un Cc lieu) ; b) ce que l’on se propose d’atteindre, le but du procès décrit par le noyau sémique du verbe (aller est déterminé par un Cc but) ; c) la manière dont ce procès se déroule, son aspect. (aller est déterminé par un Cc manière).

La règle se référant à la nécessité de la compatibilité des sèmes dans les messages linguistiques agit dans tous les cas et l’on doit tenir compte de son fonctionnement pour préciser si l’espace du mouvement est *extérieur* ou *intérieur* (cf. les exemples (8), (26) pour le sème *espace intérieur*) ou si le changement de position est accompagné ou non d’un *déplacement*, d’une *mobilité* (cf. pour le sème *non déplacement* et *non-mobilité* l’exemple 27).

Rappelons l’exemple (8) où le pronom démonstratif *ça* renvoie à un message antérieur, à la phrase : *Elle est malade ?* ce qui permet d’établir les sèmes itératifs de ce contexte lexico-sémantique : — le sème *espace intérieur*, présent dans les sèmes *malade*, *où*, *aller*, *chercher*, *ça* ; — le sème *mobilité*, présent dans les verbes *aller* et *chercher*. La synonymie avec les verbes *supposer*, *imaginer*, devient possible dans ce contexte : *où vas-tu chercher ça ?* Exemple (26) „Le Docteur Caetano vient d’ailleurs de rappeler avec fermeté la continuité du régime et il a tenu à rassurer ceux qui, selon son expression

s'étaient alarmés en pensant que l'on était en train d'aller trop loin".

(Le Monde 1).

„Le changement de position" est un sème caractéristique du sème réalisé par aller dans cet exemple. Le contexte lexico-sémantique qui a les sèmes : *continuité*, *du régime*, et le contexte extralinguistique se rapportant au fait que le Dr. Caetano est président du Conseil à la place du Dr. Salazar, définissent le sème *position* comme une *position politique*, comme un *ensemble d'idées organisées en un système politique*. Il s'agit donc du sème *espace intérieur*. Grâce aux sèmes contextuels des sèmes du verbe aller et des adverbes *trop*, *loin*, les verbes *s'éloigner*, *s'écarter*, *se détourner de* sont synonymes avec le sème du verbe aller de cet exemple. Ce sème implique en dehors de son noyau sémique spécifique, les sèmes contextuels *mobilité* et *limite finale du mouvement*. Prenons maintenant l'exemple (27) :

„Devant la commode, les chaussons de feutre ont dessiné dans la poussière une large zone brillante, et une autre, devant la table... De l'une à l'autre, est tracé un étroit chemin de parquet luisant, un second chemin va de la table jusqu'au lit". (Robbe — G. 19).

Le sujet du verbe aller, le nom *chemin*, exclut le sème *déplacement*. Les caractéristiques sémiques : *espace*, *à parcourir*, *voie qui permet le déplacement*, déterminent la présence du sème *non-déplacement* dans le sème du verbe aller. L'un des sèmes nucléaires du verbe aller : *changement de position*, qui doit apparaître toujours, se manifeste aussi dans ce cas. Les verbes *conduire*, *mener* deviennent synonymes du verbe aller.

Le principe qui doit régir l'analyse sémique est celui de la nécessité de décrire les sèmes réalisés par aller, à l'aide d'un nombre tant soit peu limité de traits distinctifs pertinents. Ces traits entretiennent des relations oppositives les uns par rapport aux autres ou par rapport aux sèmes des verbes du champ sémantique du verbe aller.

Les sèmes du verbe aller, verbe intransitif, constituent le paradigme sémantique propre seulement à ce verbe.

5.2. *L'analyse sémique* est nécessaire à l'examen du *comportement lexico-sémantique syntagmatique du verbe aller*. C'est toujours par la méthode de la référence au contexte qu'on peut étudier :

a) comment la même structure syntaxique se rapporte à des sèmes différents du verbe aller, (donc à des effets de sens différents). Des structures comme celles de l'exemple (26) : aller trop loin, ou de l'exemple (16) aller 1 — il ne va pas plus loin, acquièrent des sens différents et deviennent synonymes avec le verbe *s'écarter d'une ligne politique*, dans le premier cas, ou avec le verbe *continuer à la forme négative* : ne pas continuer une action, dans le second. (Le contexte nous renseigne sur le fait qu'un soldat qui commence à poser une question, y renonce tout de suite après). Dans un autre contexte, la même structure indique un *déplacement dans l'espace extérieur*. Cf. l'ex. (28) : (28) „le poste, la fin de la concession française : le taxi n'allait pas plus loin".

(Mal. pr. 17).

b) On peut étudier aussi, comment dans les structures endocentriques l'absence ou la présence des constituants qui contractent des relations non-obligatoires avec leur centre, peuvent entraîner des modifications sémantiques.

Par exemple : le sous-modèle nr. 1°.2., où le sujet du verbe aller est le pronom *ça*, se caractérise au point de vue sémantique, par les sèmes contextuels : *manière de se dérouler du procès* exprimé par aller et *qualité positive ou négative* du procès, (le second sème étant subordonné au premier). La structure *ça va* exprime la *qualité positive* du procès, tout comme les structures endocentriques : *ça va bien* ou *ça va mieux*. (On a en plus les sèmes contextuels se

rapportant à l'aspect de la modification qui peut être constante ou variable dans le cas du comparatif).

Les adverbes de négation qui contractent des relations non-obligatoires avec aller (dans cette structure) impliquent des changements de sens, en se combinant avec le sème *qualité négative* du procès : *ça ne va pas*, *ça ne va pas bien*.

Le même sème est présent dans la structure endocentrique construite avec l'adverbe *mal*, dans la phrase affirmative : *ça va mal*. L'interprétation sémantique d'une structure du type : *ça ne va pas mal* est synonyme, grâce aux sèmes contextuels, à celle d'une structure du type : *ça va* ou *ça va bien* et inversement : une structure endocentrique comme *ça ne va pas bien* devient synonyme, au point de vue de son sens, avec une structure endocentrique comme : *ça va mal*.

Le sens varie donc, selon la nature (exocentrique ou endocentrique) des relations grammaticales et en même temps, selon les sèmes contextuels : si la structure endocentrique *ça va* va bien n'apporte aucun changement de sens par rapport à la structure exocentrique *ça va*, la structure endocentrique *ça va mal* s'oppose nettement quant à son sens, à la structure exocentrique : *ça va*, à cause des sèmes nucléaires de l'adverbe *mal*, sèmes qui sont contextuels pour le verbe aller.

Après la description linguistique du verbe aller, on peut envisager des descriptions similaires pour ses synonymes, avec lesquels il entre dans le champ sémantique des verbes de mouvement. À côté de ses synonymes les plus fréquents tels que : *marcher*, *partir*, *se rendre*, *s'approcher*, *s'avancer*, *s'acheminer*, *traverser*, *parcourir*, *rouler*, *passer*, et *dépasser*, etc., on a des effets contextuels synonymiques en ce qui concerne le verbe aller et des verbes comme : *agir*, *manoeuvrer*, *se conduire*, *se comporter*, *s'y prendre*, *se dérouler*, *s'écarter*, *s'éloigner* (dans le domaine de l'abstrait, (cf. l'ex. (26)), *exagérer*, etc.

§ 6. L'étude d'un champ lexical intéresse non seulement la linguistique théorique, mais aussi la linguistique appliquée.

C'est une occasion d'entreprendre des recherches grammaticales et sémantiques tant en linguistique synchronique que diachronique ; les rapports étroits et complexes entre morpho-syntaxe et sémantique sont pleinement mis en évidence. Il faut montrer surtout le rôle des constructions syntaxiques dans la transmission des sens comportés par les messages linguistiques.

Pour la linguistique appliquée, l'étude des champs sémantiques fournit des renseignements essentiels pour effectuer des traductions, pour construire les

modèles abstraits des langages intermédiaires dans les traductions automatiques, pour élaborer des dictionnaires monolingues et bilingues.

Les champs lexicaux appartiennent aux langues naturelles; l'étude des langues naturelles représente une contribution à la constitution des langues artificielles, et par là, à la construction des langues employées dans la programmation.

(CONTENU DES PARAGRAPHES)

- § 1. Brève explication de la notion de champ lexical.
- § 2. Objet de l'article.
- § 2.1. Préliminaires linguistiques: établissement d'un corpus.
- § 2.2. Ses caractéristiques fonctionnelles.
- § 2.3. Ses caractéristiques par rapport aux conventions linguistiques présidant à son organisation.
- § 3. Fonctionnement grammatical du verbe aller.
- § 3.1. Méthode de l'analyse distributionnelle.
- § 3.2. Méthode de l'analyse en constituants. immédiats.
- § 3.3. Apports méthodologiques de la syntaxe traditionnelle actuelle.
- § 3.4. Modèle et sous-modèles structuraux nr. 1°.
- § 3.5. Considérations générales pour les classes formelles de distribution qui entrent dans les structures établies au § 3.4.
- § 3.6. Modèle structural nr. 2°.
- § 3.7. Conclusions aux §§ 3.4; 3.5.; 3.6.
- § 3.8. Modèle structural nr. 3°. Aller — auxiliaire aspectuel et temporel.
- § 3.8.1. Prémisses méthodologiques.
- § 3.8.2. Modèle structural nr. 3°. 1.
- § 3.8.3. Modèle structural nr. 3°. 2.
- § 3.9. Modèle structural nr. 4°. (verbe s'en aller).
- § 4. Fréquence du verbe aller et de ses modèles structuraux.
- § 5. Fonctionnement sémantique du verbe aller:
- § 5.1. Au point de vue paradigmatique.
- § 5.2. Au point de vue syntagmatique.
- § 6. Importance de l'étude des champs lexicaux.

ЛЕКСИЧЕСКОЕ ПОЛЕ ГЛАГОЛА *ALLER*

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

В настоящей статье рассматривается определенная методология изучения лексического поля с лингвистической точки зрения. После краткого объяснения понятия *лексическое поле* уточняется предмет исследования, а именно анализ грамматического и семантического функционирования

глагола *aller* как на парадигматической, так и на синтагматической оси. При этом глагол *aller* считается основным членом лексического поля. В работе проведено исследование высказываний, в которых встречается данный глагол. Эти высказывания были выписаны из корпуса, установленного на основе определенных критериев. В исследовании лексического поля были использованы следующие методы: дистрибутивный анализ, анализ по непосредственно составляющим, методы современного традиционного синтаксиса.

В конце статьи излагаются некоторые соображения о лексических полях.

FRAZA SEGMENTATĂ ÎN FRANCEZA CONTEMPORANĂ

DE

MARIA ȚENCHEA

Segmentarea, un procedeu foarte frecvent în franceza actuală, atît în aspectul ei vorbit, cît și în cel scris, constă în a izola un membru al unei propoziții sau fraze la începutul sau la sfîrșitul acesteia și în a-l relua cel mai adesea, printr-un pronume neaccentuat, în corpul aceleiași propoziții sau fraze. Propoziția *Je vois l'enfant* devine astfel *L'enfant, je le vois* sau *Je le vois, l'enfant*.

Problema segmentării i-a preocupat pe unii lingviști din Franța și din alte țări. Nu toți însă dau același nume acestui fenomen sintactic. F. Brunot¹ îl numește *forme à reprises*, C. de Boer² *disjonction*. Unii autori (J. Vendryès³, H. Frei⁴, A. Blinkenberg⁵, Le Bidois⁶ preferă să-l numească *dislocation*. Majoritatea lingviștilor, începînd cu Charles Bally⁷, folosesc termenul *segmentation*. N. Steinberg⁸ numește acest procedeu *segmentation* sau *dislocation* și îl studiază ca un caz particular al izolării (*détachement*), iar pentru V. Pinaeva⁹ segmentarea este unul din procedeele de extrapunere (*extraposition*) a unui termen al propoziției. Lingvistul francez Jean-Claude Chevalier¹⁰ desemnează fenomenul în discuție, în termenii gramaticii generative, prin cuvîntul *extraction*.

Fiecare dintre termenii folosiți subliniază unul din aspectele pe care le prezintă această construcție. *Extraction* și *extraposition*, ca și *disjonction* sau *détachement*, desemnează operațiunea propriu-zisă, *forme à reprises* privește fenomenul reprezentării pronominală, în timp ce *dislocation* și *segmentation* prezintă mai degrabă rezultatele acestor operații, starea sau aspectul frazei în ansamblu.

¹ F. Brunot, *La Pensée et la langue*, Paris, 1922, p. 30.

² C. de Boer, *Introduction à l'étude de la syntaxe du français*, Paris, 1933, p. 65.

³ J. Vendryès, *Le langage*, Paris, 1921.

⁴ H. Frei, *La grammaire des fautes*, Paris, 1929.

⁵ A. Blinkenberg, *L'ordre des mots en français moderne*, Copenhaga, 1928.

⁶ G. și R. Le Bidois, *Syntaxe du français moderne*, Paris, 1968, vol. II.

⁷ Charles Bally, *Linguistique générale et linguistique française*, Berna, 1950.

⁸ N. Steinberg, *Grammaire française*, Leningrad, 1963, vol. II, p. 64.

⁹ V. Pinaeva, *Aperçu de l'intonation française*, Moscova, 1965, p. 70.

¹⁰ Jean-Claude Chevalier, *Exercices portant sur le fonctionnement des présentatifs*, *Langue française*, nr. 1, 1969, pp. 82—92.

Vom întrebuința aici termenul care s-a încetățenit în literatura franceză de specialitate¹¹, și anume cel de *segmentare*, respectiv *frază segmentată*, precizând totuși că denumirea nu reușește să cuprindă întreaga complexitate a fenomenelor pe care le implică acest tip de construcții.

Plecînd de la analiza concretă a unor fapte de limbă, studiul de față urmărește să cuprindă, într-o încercare de sinteză, principalele aspecte ale procedurii segmentării. Toate exemplele de la care s-a pornit aparțin limbii franceze scrise din secolul al XX-lea. Majoritatea sînt luate din domeniul literaturii, unele din presă, iar cîteva aparțin stilului științific (lucrări de lingvistică).

În limba franceză, fraza se prezintă, în general, ca un ansamblu foarte bine organizat, bine articulat din punct de vedere logic și gramatical. Uneori însă pot apărea schimbări, rupturi, dislocări, determinate de cauze de natură psihologică. O reacție emotivă, de exemplu, poate provoca proiectarea unuia dintre componenții frazei în afara ansamblului; deplasat fie la începutul, fie la sfîrșitul enunțului, el este separat de restul frazei printr-o pauză. „Extragerea” unui element a produs în interiorul ansamblului un gol, un hiat, pe care vine să-l umple, în majoritatea cazurilor, un reprezentant pronominal, ce leagă astfel cele două părți ale frazei.

După exemplul lui Charles Bally⁷, vom desemna prin A și Z cele două segmente care constituie o astfel de frază. A, termenul izolat, este tema (le thème) punctul de plecare al enunțului, „expresia obiectului gîdit ca reprezentare în mintea subiectului care gîndește¹²”; Z, ceea ce se spune despre acest obiect este scopul enunțului, predicatul (le propos). Cînd deplasăm un cuvînt sau un grup de cuvinte la începutul enunțului, tema constituie ceea ce am putea numi subiectul psihologic, iar cînd deplasăm un termen la sfîrșitul frazei, acest rol îl are predicatul.

Termenul A al enunțului este de natură nominală, iar Z de natură verbală. „Le thème est de la nature du sujet, le propos de celle du prédicat”, remarcă Charles Bally. Într-adevăr, A este întotdeauna un substantiv sau o sintagmă nominală în timp ce Z are întotdeauna forma unei propoziții (a unei construcții verbale în general), principală sau subordonată, însă independentă de A, în sensul că în absența segmentului A, Z ar rămîne neschimbat, ca sens și ca formă.

Segmentarea poate fi aplicată atît propoziției, cît și frazei. În propoziție, A este un substantiv sau un echivalent al acestuia; în frază, A este o propoziție subordonată echivalentă cu un substantiv. Ceea ce face posibilă reprezentarea termenului A, printr-un pronume, în interiorul termenului Z, este tocmai caracterul său nominal.

Considerînd frazele segmentate din punctul de vedere al topicii, constatăm că ordinea așa numită „logică” a cuvintelor (subiect+verb predicativ +nume predicativ sau complement) este adesea încălcată. (Prin ordinea logică a cuvintelor în propoziție înțelegem ordinea cuvintelor care, într-o etapă dată a is-

¹¹ Vezi și: W. von Wartburg și P. Zumthor, *Précis de syntaxe du français contemporain*, Berna, 1958, ca și Jean-Claude Chevalier, Claire Blanche-Benveniste, Michel Arrivé, Jean Peytard, *Grammaire Larousse du français contemporain*, Paris, 1964.

¹² W. von Wartburg și P. Zumthor, *op. cit.*, p. 15.

toriei limbii, s-a impus ca normă). Pe primul loc în frază pot apărea cuvinte care nu îndeplinesc funcția sintactică de subiect (nu ne referim aici la complementele circumstanțiale, care au în general o topică mai liberă), iar subiectul poate ocupa ultimul loc. Problema ordinii cuvintelor trece aici din planul logic sau gramatical în planul, în fond psihologic, al organizării celor doi termeni: *thème* și *propos*. Are loc aici o ruptură în ordinea logică, coeziunea strict logică a termenilor enunțului e spartă, fraza urmînd întocmai mișcarea gîndurilor și a sentimentelor.

Există două mari tipuri de construcții: AZ (*thème* și *propos*) și ZA (*propos* și *thème*). Cuvintele care constituie tema enunțului pot apărea fie la începutul, fie la sfîrșitul frazei, sau, mai exact, determinații verbului se găsesc înaintea, respectiv în urma grupului verbal, iar determinații substantivului înainte sau după substantivul regent.

Structuri sintactice. Reprezentarea pronominală

Construcțiile segmentate s-au impus în limba franceză ca tip de structuri sintactice. În general, aceste construcții pot fi definite prin relația care se stabilește, în cadrul lor, între doi termeni:

- un termen nominal A
- un termen reprezentant, un substitut pronominal care reia sau anticipă termenul A.

Pe baza analizei exemplurilor am stabilit cîteva formule, reprezentînd sub forma cea mai generală construcțiile segmentate de tipul AZ și ZA. Formulele, în care nu apar decît elementele esențiale, absolut necesare construcției, sînt stabilite în funcție de rolul sintactic al termenului A. Simbolurile folosite sînt inițialele denumirilor din limba franceză: N=nom „substantiv”, V=verbe „verb” (predicativ), S=sujet „subiect”, A=attribut „nume predicativ”, C=complément du verbe „complement”, CN=complément du nom „atribut”, R=reprezentant pronominal. Termenul A din relația AZ sau ZA este cuprins între paranteze drepte, iar termenul Z între două bare oblice.

1. Subiect

$$[S] + /R_S + V / + [S]$$

AZ. „*Ces rêves sanglants qui te berçaient, ils avaient une espèce d'innocence.*” (Sartre)

ZA. „*Ca t'amuse, les articles de Maurras?*” (Gide)

2. Nume predicativ

$$[A] + /S + R_A + V / + [A]$$

AZ. „*Gaga, il l'était un peu, il le demeura sans plus.*” (Céline)

ZA. „*Je ne le suis que trop, résignée ! j'en ai honte.*” (Bernanos)

3. Complement

$$[C] + /S + \left\{ \begin{matrix} R_C + V \\ V + R_C \end{matrix} \right\} / + [C]$$

AZ. „*Son ménage*, tu as vu ça?” (Dabit).

„*Des gens comme moi, des ouvriers*, il nous faut notre sommeil.” (Bernanos)

„*Et ces richesses*, celui qui parle peut même y ajouter de son propre fonds”. (Blinkenberg)

ZA. „Au fait, mon petit Saxon, je l'avais oublié *que tu étais diacre*”. (Anouilh).

„On sait ce qui lui fait peur, *à celle-là*.” (Sartre)

„On voyait tout y passer *dans les flammes*: les églises, les granges, les unes après les autres...” (Céline)

Observație. În formula complementului se încadrează și așa numitul „termen completiv” al subiectului il impersonal¹³.

„*De ces hommes*, il en est parmi les pauvres comme parmi les riches” (Bernanos)

Situația termenului completiv este aceeași ca cea a unui complement direct. Acest fapt este evident dacă înlocuim construcția impersonală cu una personală, tot de formă segmentată: *De ces hommes, j'en connais parmi les pauvres comme parmi les riches.*

4. Atribut

$$AZ. [CN] + \left\{ \begin{array}{l} R_{CN} + N (+ \dots) \\ S + R_{CN} + V + C \end{array} \right\}$$

$$ZA. R_{CN} + N + [CN] (+ \dots)$$

AZ. „*Celui-là*, je ne connais même pas son prénom.” (Simenon)

„*Le „dédommagement” reçu d'Adrien*, il en avait entrevu l'usage dès qu'il l'eut sollicité.” (Luc Estang)

ZA. „*Mais son commerce, à lui?*” (Bernanos)

Studiind exemplele, se impun câteva observații în legătură cu a) termenul Z, b) termenul A, c) reprezentantul pronominal.

a) Z este, în mod obișnuit, o propoziție cu cel puțin doi termeni, S și V, dar poate fi constituit uneori dintr-o construcție nominală. Tema A este aici subiect.

„Ah! la reconnaissance, *quelle fumisterie!*” (Leblanc)

„*Pas brillante*, la situation.” (Monnier)

Z poate fi un verb la infinitiv.

„*T'abandonner moi?*” (Sartre)

Se poate întâmpla ca Z să fie reprezentat printr-un adverb „iudicativ” (adverbe iudicatif¹⁴), A fiind, în acest caz, o propoziție subiectivă.

„*Bien sûr*, que je l'ai ramené chez moi.” (Sartre)

b) În ce privește natura termenului A, acesta poate fi exprimat printr-un: — substantiv sau adjectiv substantivat

„*Cette lassitude*, il était sûr de la surmonter.” (Heures claires)

— pronume personal accentuat

¹³ M. Grevisse, *Le Bon Usage*, Gembloux, 1964, p. 129.

¹⁴ M. Regula, *Espèces et formes de la mise en relief et de l'anticipation*, Cahiers Ferdinand de Saussure, 23, 1966, p. 130.

„*Je ne l'ai pas oublié, moi*” (Anouilh)

— pronume demonstrativ

„*Regarde un peu comme il est beau, celui-là !*” (Heures claires)

— infinitiv

„*Enseigner, mon petit, ça n'est pas drôle.*” (Bernanos)

— o propoziție subordonată, subiectivă sau completivă

„*Si elle avait pu périr devant l'huissier la veille de sa libération, ç'aurait été l'idéal.*” (Monteilhet)

„*Tu le sens bien que je suis plus fort que toi et que toutes tes peines?*” (Anouilh)

— un adjectiv, cu rol de nume predicativ

„*Pure, je l'étais : un ange, oui !*” (Mauriac)

În frazele de tip ZA, substantivele construite cu o prepoziție își păstrează această marcă a funcției sintactice.

„*Eh bien, qu'en dites-vous, du baron Repstein?*” (Leblanc)

„*On y passe de bons moments dans cette cambuse, dis, Latouche?*” (Dabit)
Atributul este precedat de prepoziția *à*.

„*Il ne fallait rien oublier de ses qualités à Bébert.*” (Céline) cf. genitivul popular construit cu *à* : „*La tante à Bébert passait justement devant ma porte.*” (Céline)

Infinitivul primește prepoziția *de*.

„*Avec toi, ça finirait par être ennuyeux, d'être roi.*” (Anouilh)

În frazele de tip AZ, substantivele își pierd, în general, marca sintactică, avînd forma de *casus rectus* și nu de *casus obliquus*¹⁵. În cazul atributului, al complementului indirect și al celui circumstațial, prepozițiile *à*, *de* etc nu apar în fața termenului A. Reprezentantul pronominal este cel care indică de fapt funcția sintactică, luînd forme diferite după cazul gramatical (nominativ, dativ, acuzativ) și putînd fi precedat de o prepoziție. S-ar putea vorbi, în aceste situații, de anacolut.

„*Ce reître irrité que tu attendais, est-ce ma faute si je ne lui ressemble pas?*” (Sartre) —

„*Mais lui, pardon, on a d'autres vues sur lui, sans doute.*” (Sartre)

„*L'atmosphère que tu crées autour de moi, j'y étouffe.*” (R. M. du Gard)

Se întîmplă uneori ca termenul A să fie totuși precedat de o prepoziție. În acest caz el poate sau nu să fie reprezentat de un pronume.

„*De la prison, on en sort vivant, pas de la guerre.*” (Céline)

„*A lui, on n'eût pas pardonné la moindre vulgarité.*” (L. Estang)

În construcțiile de tip AZ, tema A poate fi subliniată cu ajutorul unui izolant, prepoziție sau locuțiune prepozițională (*quant à*, *pour*, *pour ce qui est de*, *en ce qui concerne*). Prezența acestor locuțiuni dă impresia unei legături mai logice între A și restul frazei.

„*Quant à la baronne, introuvable.*” (Leblanc)

„*Quant au colonel, je ne lui voulais pas de mal.*” (Céline)

¹⁵ M.-L. Müller-Hauser, *La mise en relief d'une idée en français moderne*, Geneva, 1943, cap. La segmentation.

„*Pour pamplemousse*, nom de fruit, Littré le fait féminin.” (Grevisse)
 „*Pour moi*, ma décision est prise : je tends mon escarcelle et j’attends”.
 (Anouilh)

„*Pour ce qui est du nègre*, il courait trop vite : je l’ai raté”. (Sartre)

„*Pour ce qui est du syndicat*, j’en fais mon affaire.” (R. Vailland)

c) Reprezentantul pronominal care reia (AZ) sau anticipă (ZA) un termen nominal, poate fi, pentru funcțiile actualizate (subiect, nume predicativ, complement, în terminologia lui Galichet) :

– un pronume personal neaccentuat, în nominativ, dativ sau acuzativ
 „*Il* eût compris, lui !” (Bernanos)

„*Tu l’aimais*, Gwendoline, Archevêque?” (Anouilh)

„*C’est la seule curiosité que je lui aie jamais connue*, à ma mère”. (Céline)
 Rar, apare și forma accentuată.

„*Lui* ne répondit ni oui, ni non, le fils”. (Céline)

– pronumele *on*

„*Nous, on* allait roupiller dans l’herbe.”. (Céline)

– pronumele neutru *le*, substitut al unui demonstrativ neutru, al unui adjectiv nume predicativ sau al unei propoziții complete

„*Cela*, les médecins *le* savaient”. (Heures claires)

„*Pour épouvantable*, ça *l’est*”. (citată de M. Regula)

„*Logique*, il *l’est*, en effet”. (Le Bidois)

„*Et tu le* demanderas aux gens qui font la queue, si j’invente”. (B. Clavel)

– pronumele adverbiale *en* și *y*

„*Les odeurs*, il *y* fut toujours sensible”. (L. Estang)

„*Un plus nigaud*, on n’en trouverait pas dans tout le diocèse, sûr!”.
 (Bernanos)

– un pronume demonstrativ neutru (ce, cela, ça).

„*Tout de même*, une ville entière, ça ne peut pas avoir complètement tort”
 (Sartre)

– Un adverb sau o prepoziție întrebuițată adverbial (mai ales în vorbirea de nuanță familiară sau populară) apare uneori în locul unui complement prepozițional.

„*Les forêts*, on a tiré *dessus* aussi, au canon”. (Céline)

– Reprezentantul este zero când Z e un infinitiv, un adverb „indicativ” sau o construcție nominală :

„*Incident le plus marquant de sa carrière*, ce voyage”. (Estang) sau când

A, complement direct în AZ, este exprimat prin pronumele *ça* :

„*Ça*, tu te rappelles?” (Sartre)¹⁶

Pentru funcțiile sintactice neactualizate (atribut) se folosește ca reprezentant un adjectiv posesiv sau pronumele *en* marcând apartenența.

„*Ta mère est une femme du peuple*, veux-je dire, mais moi, *mes parents* m’ont donné du meilleur sang bourgeois”. (Anouilh)

¹⁶ De asemenea când A e o locuțiune adjectivală, în construcția AZ interogativă de tipul următor (nu cel mai corect de altfel) : „*A plat*, vous êtes ?”; „*A la crème*, vous aimez les soles ?” Exemplele sînt citate de A. Doppagne, *Trois aspects du français contemporain*, Paris, 1966, p. 167.

„Cette puissance, il *en* subissait les effets pernicioeux”. (H. Bosco)

Segmentarea prezintă forme complexe și variate.

AZA. Tema, enunțată la început, se repetă la sfârșitul frazei, iar pronumele o reia și o anticipă în același timp.

„Et *l'alcool*, qu'est-ce que vous en faites, *de l'alcool*?” (Bernanos)

ZAZ. Construcția în care A este inserat în Z e numită de L. Priestley „telescope reprise”¹⁷.

„Je me sens bon, *moi*, ce matin”. (Anouilh)

A (Z'A') Z. „*Moi ! tenir des propos injurieux*, l'avez-vous pu croire?”

(A. France)

ZA (Z'A'). „Et qu'il fallait aller le dire à tout le monde alors, *qu'il l'avait trouvée sa raison d'être !*” (Céline)

Se observă că în A (Z'A') Z și ZA (Z'A') tema A este o propoziție subordonată, la rîndul ei segmentată.

Există cazuri cînd o propoziție subordonată sau o construcție infinitivală de formă segmentată depind fie de termenul A, fie de termenul Z al unei propoziții principale și ea segmentată.

„Même les mots dont ils se servent, ces gros bonnets-là, tu les comprendras pas” ! (Anouilh)

„Le boulot c'était pour les faire passer au trot les canards”. (Céline)

Putem întîlni duble sau chiar triple segmentări, pe lîngă același termen Z. A₁A₂Z. „Elle aimait que Renée vînt lui parler de la maison, parce que *les hommes, pour les détails de ménage*, ça n'y comprend rien”. (Dabit)

A₁ZA₂. „*Moi, je l'adore cette chanson-là*”. (Anouilh)

ZA₁A₂. „Je lui en appris alors *moi des nouvelles !*” (Céline)

Apărute foarte devreme în limba vorbită, atestate deja de cele mai vechi texte, construcțiile segmentate, la început destul de rare, s-au impus încetul cu încetul în limba franceză. În secolul al XVI-lea se remarcă frecvența mare a formelor AZ cu complement direct și indirect și se impune construcția cu subiect pronominal reluat. În secolul al XIX-lea se impune tipul ZA cu subiect (mai ales substantival) și complement și apar formele ZAZ și dubbele segmentări¹⁸. Un tip aparte de AZ, anume interogația totală, s-a impus ca structură din secolul al XVI-lea. E unanim acceptată explicarea formulei interogative de tipul *Votre père part-il ?* ca fiind rezultatul unei segmentări. Și azi se folosește, de altfel, forma segmentată a acestei întrebări : *Votre père, part-il ?*

Reprezentarea pronominală în construcțiile segmentate. În principiu, nu se pot plasa în aceeași propoziție pronumele și substantivul pe care acesta îl substituie, atunci cînd amîndouă au aceeași funcție sintactică. Dacă substantivul e subiect al propoziției, reluarea sa e posibilă în următoarele cazuri :

a) Subiectul se află la o oarecare distanță de predicat.

„Tiens, *un esclave*, lorsqu'il passe, las et réchigné, portant un lourd fardeau, traînant la jambe et regardant à ses pieds, tout juste à ses pieds, pour

¹⁷ L. Priestley, *Reprise Constructions in French*, Archivum Linguisticum Glasgow, VII, 1955, p. 17.

¹⁸ idem, p. 21.

éviter de choir, *il* est dans sa ville comme une feuille dans un feuillage, comme l'arbre dans la forêt". (Sartre)

b) Se face apel la pronumele *nous, vous, ils, elles, on* pentru a relua un subiect multiplu, exprimat prin două pronume sau printr-un substantiv și un pronume.

„Tu m'as dit que *ta mère et toi vous* n'êtes pas dans la gêne. (R. Vailland)

Pronumele demonstrative neutre pot relua, global, termenii unei enumerări, o sintagmă nominală mai lungă sau o propoziție subiectivă.

„*Paul Morel et Jambe d'Argent, ça* fait la paire". (R. Vailland)

„*Trois ou quatre mille francs, ça* n'aurait fait qu'une flambée dans ces mains là. " (Bernanos)

„Que des écrivains aussi différents que François Mauriac et André Roussaux, par exemple, s'accordassent à dénoncer dans la description exclusive des „surfaces" (...) une sorte de désespoir stérile qui conduisait à la destruction de l'art, *cela* paraissait néanmoins dans l'ordre. " (Robbe-Grillet)

Pronumele *nous, vous, ils, elles, on* și *ce, cela, ça* reiau în acest caz un grup de cuvinte considerat ca o entitate aparte. Le vom numi *résumptifs* (cuvinte „rezumative"), după exemplul lui L. Tesnière, care numește astfel pronumele *tout* când acesta rezumă o serie de substantive ce constituie o unitate¹⁹: „*Vos fautes et vos remords, vos angoisses nocturnes, le crime d'Egisthe, tout* est à moi, je prends *tout* sur moi". (Sartre)

Procedeul segmentării permite întrebuițarea substantivului și a pronumelui în cadrul aceleiași propoziții. În limba vorbită de aspect popular mai ales, se întâmplă adesea ca pronumele să se afle alături de substantivul pe care-l reprezintă.

„Avec *ça* c'est inimaginable *qué lou linge il* soit blanc". (Luc Estang)

„*La bête, elle* en sait plus long que l'homme, presque toujours, mais *l'homme il* a quelque chose pour lui que la bête n'a pas : il sait attendre". (Anouilh)

Deși la prima vedere s-ar putea crede că pronumele neaccentuat care vine să reprezinte termenul A în cadrul propoziției Z e redundant, în realitate el joacă un rol important în frază.

Pronumele neaccentuat e un element de referință, indicînd funcția sintactică pe care substantivul reprezentat o are de fapt, în ansamblul frazei. Acest aspect e foarte important în construcțiile AZ, unde termenul izolat la începutul enunțului e lipsit de indicii funcțiunii sale gramaticale. Pronumele umple hiatul sintactic creat în interiorul termenului Z, constituind împreună cu verbul o singură unitate sintactică și melodică.

În construcțiile de tip ZA, îndeosebi, apare un fel de fenomen de supradeterminare — după expresia lui A. Sauvageot²⁰. Prezența pronumelui se justifică aici prin nevoia de a aduce o determinare în plus unui obiect sau unei ființe cunoscute, importantă atît pentru locutor cît și pentru interlocutor.

¹⁹ L. Tesnière, *Esquisse d'une syntaxe structurale*, Paris, 1953. Lat. resumo, -ere, -psi, -ptum „a relua".

²⁰ A. Sauvageot, *Les procédés expressifs du français contemporain*, Paris, 1957, pag. 190.

În ansamblul enunțului, pronumele joacă rolul unor jaloane care permit, arată Charles Bally²¹, parcurgerea fără efort a frazei în întregul ei. Pronumele menține unitatea frazei, dislocată prin izolarea unuia din membrii săi. Reprezentantii pronominali, pe care A. Sauvageot îi numește „pronoms relais” (pronume ștafetă), permit construirea unor enunțuri clare, perfect inteligibile.

Reluarea (sau anticiparea) unui subiect sau a unui complement nu este specifică limbii franceze. Ea se regăsește în alte limbi romanice, cum ar fi italiana, spaniola, româna. Este vorba aici de construcții sintactice paralele, provenind din fapte stilistice gramaticalizate cu timpul²².

În cele ce urmează, ne vom ocupa doar de reluarea și anticiparea complementului, comparînd situația din limba franceză cu cea din limba română.

a). În franceză ca și în română, fenomenul reluării și anticipării își are originea (ca mijloc de exprimare a afectivității) și domeniul de întrebuintare în limba vorbită, de unde a pătruns, încetul cu încetul, și în limba scrisă.

b). Acest fenomen afectează fie o sintagmă nominală, fie o propoziție echivalentă cu o sintagmă nominală. Iată câteva fraze în care se reia sau se anticipă o propoziție :

Franceză

AZ. — *Qui se fait brebis, le loup le mange.* (citât de Blinkenberg)

— *Qu'il y ait eu en moi le germe d'un grand orgueil, je le crains.* (Bernanos)

ZA. — —

— *Oh ! non, je ne l'oublie pas, papa, que tu es mon père.* (Anouilh)

Română

— *Pe cîți i-am întîlnit, i-am chemat.* (Gramatica Academiei)

— *Că nu-i plăcea să învețe, o știau toți.*

— *I-am răspuns oricui m-a întrebat.* (Gramatica Academiei)

— —

În AZ, atît în franceză, cît și în română, reprezentantul e fie un pronume care se referă la o persoană, în care caz propoziția subordonată e introdusă printr-un pronume relativ, fie un pronume cu sens neutru, propoziția fiind introdusă printr-o conjuncție.

În ZA însă, în franceză nu poate apărea decît un pronume neutru, iar în română nu poate apărea decît un pronume cu referire la o persoană.

c). În amîndouă limbile vorba de obiecte cunoscute, de substantive determinate (însoțite de un articol sau de un echivalent al acestuia). Pronumele reprezentant nu e o simplă redundanță, ci aduce un plus de determinare. Romanistul Budagov îl numește chiar „articol de gradul doi”²³.

d) În construcția AZ, pronumele reia substantive (sau pronume) care desemnează ființe sau lucruri, în afară de pronumele în dativ din limba franceză, care

²¹ Charles Bally, *Traité de stylistique française*, Paris, 1951, p. 315.

²² Iorgu Iordan, *Quelques parallèles syntaxiques romans*, în *Recueil d'études romanes*, București, 1959, pp. 103—124.

²³ In I. Iordan, *op. cit.*, p. 117.

nu reia decît nume de ființe. Se remarcă totodată faptul că în română, spre deosebire de franceză, complementele indirecte reluate în AZ nu-și pierd în mod obișnuit indicii funcției sintactice.

Franceză

- Seulement, *les supérieurs*, qui *les* informe? (Bernanos)
La chanson, vous *la* connaissez vraisemblablement. (Heures claires)
- *Moi*, c'est une histoire qui *me* tire les larmes, mon fils! (Anouilh)

Română

- *Pe Onuță* l-au pușcat. (Sadoveanu)
Casa o are de douăzeci de an.
- *Lui Felix* numele acestea *ii* erau vag cunoscute. (cit. de Gramatica Academiei)
Acestei teze Blaga *ii* caută o triplă motivare. (cit. de F. Asan)

În construcția ZA, limba franceză anticipă complemente directe desemnînd ființe și lucruri, în timp ce în română nu e posibilă decît anticiparea numelor de ființe.

Franceză *Je les* connaissais un peu *les Allemands*. (Céline)
 Je les ai refusés *ses sales fafiots*. (Sartre)

Română *Îi* asculta *pe fiecare* în parte. (Gramatica Academiei)

În ce privește complementele indirecte, în franceză nu se pot anticipa decît nume de persoane, pe cînd româna cunoaște și anticiparea, facultativă, a numelor de lucruri.

Franceză Sens! que *je lui* fais un soir à *Madelon*. (Celine)

Română Ascultă! *ii* spun într-o seară *fratelui meu*.
(I-) am pus acoperiș casei.

În comparație cu româna, limba franceză prezintă în plus pronumele *en* și *y*, care reiau forme prepoziționale. Se pot deci relua sau anticipa nu numai complemente indirecte, ci și circumstanțiale.

„Combien *y* passerais-je de temps, *dans cette solitude*?” (Céline)

„Et *mon plaisir* qu'est-ce que tu *en* fais?” (Anouilh)

e). Fenomenul reluării și anticipării, stilistic la origine, s-a gramaticalizat cu timpul. Faptul e evident în limba română, unde reluarea constituie o regulă gramaticală; anticiparea, procedeu relativ recent, este o nouă regulă, constată I. Coteanu²⁴. Reluarea și anticiparea complementelor constituie o caracteristică tipologică a limbii române.

În limba franceză, reluarea — legată mai ales de segmentare —, foarte rar întîlnită în limba veche (cu o frecvență de 0,01%), cunoaște în franceza modernă o foarte largă răspîndire (avînd o frecvență de aproximativ 2% — după statistica lui L. Priestley²⁵).

²⁴ I. Coteanu, *Anticiparea complementului prin pronume, o regulă gramaticală nouă?*, în *Limba română*, 3, 1963, pp. 242—246.

²⁵ L. Priestley, *op. cit.*, p. 20.

Dat fiind că locul obișnuit al complementului în limba franceză e după verb, reluarea unui substantiv, în construcția AZ, e absolut normală, obligatorie chiar. O propoziție ca „Le parfum, j'aime !”, fără reluare, pare incorectă, Robert Le Bidois calificînd-o drept barbară²⁶. Anticiparea complementului, în ZA, nu este obligatorie. Totuși acest procedeu, de natură afectivă, a cîștigat teren în limba vorbită, de nuanță familiară sau populară, și în limba scrisă care imită limba vorbită. Aceste construcții, existente paralel cu formele fără anticipare, constituie deja una din resursele expresive ale limbii franceze.

Structura melodică a frazei segmentate

În limba vorbită, construcțiile în care unul din termeni e izolat în afara frazei n-ar fi ușor inteligibile fără o intonație specială. Ele se caracterizează prin două linii melodice contrastante, ce corespund celor două segmente ale frazei; aceste segmente sînt separate printr-o pauză.

Segmentul Z are intonația unei propoziții independente, păstrînd linia melodică specifică tipului propoziției (enunțiativă, imperativă, interogativă).

Intonația segmentului A este dependentă de Z. Două intonații sînt posibile: descendentă în AZ, ascendentă în ZA.

În AZ vocea urcă pe A și coboară pe Z. Charles Bally explică aceasta printr-un fapt că „tema e un fel de întrebare, al cărei răspuns e predicatul²⁷. Segmentul A e rostit uneori pe un ton mai înalt decît restul frazei. Z se termină pe un ton descendent, cu excepția construcțiilor interogative (interogația totală), care sfîrșesc pe un ton ascendent.

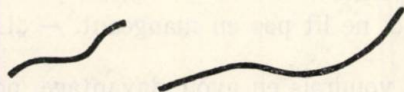
Iată cîteva exemple, cu reprezentarea schematică a liniei melodice. Exemplele sînt reproduse după V. Pinaeva, *Aperçu de l'intonation française*.



A ce problème, Pierre n'y comprend rien.



Cette histoire, raconte-la moi !



Ce livre, voudrais-tu l'avoir ?

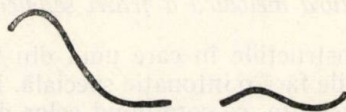
²⁶ Robert Le Bidois, *Le parfum, j'aime !*, La défense de la langue française, Le Monde, 6 noiembrie 1968.

²⁷ Charles Bally, *Linguistique générale et linguistique française*, p. 61.

În ZA tonul coboară mult pe A.. Segmentul A, pronunțat cu voce joasă, aproape în surdină, este, după Charles Bally, o temă întârziată, o explicație ulterioară a segmentului Z.



Pierre n'y comprend rien, à ce problème,



Raconte-la moi, cette histoire!

Linia melodică ce caracterizează fiecare tip de frază segmentată rămîne în general aceeași, bineînțeles cu nuanțe proprii contextului în care apar aceste construcții.

Intonația specială a construcțiilor segmentate are, pe de o parte, rolul de a opune segmentele A și Z, tema și predicatul, iar pe de altă parte, contribuie la unitatea frazei, permițînd auditorului să perceapă ușor ansamblul enunțului. În același timp contrastul între intonația specifică a frazelor segmentate și intonația obișnuită a frazei contribuie la valoarea expresivă a acestor construcții.

În ce privește cel de-al doilea element component al intonației, anume pauza care apare între A și Z, aceasta este reprezentată în scris prin diferite semne de punctuație; valoarea acestora e însă destul de relativă. Se pot astfel întîlni:

- virgula (cel mai frecvent)
„Faites-la, votre grève”. (R. Vailland)
- semnul exclamării
„Oudin! il n'est pas nerveux non plus, celui-là!” (Duhamel)
- semnul întrebării
„Et la vache? dis donc, qu'est-ce qu'elle a fait, la vache”? (Heures claires)
- două puncte
„Les „Espoirs”: ça devient très sérieux”! (L'Humanité)
- M.-L. Müller-Hauser semnalează de asemenea întrebuintarea punctului și a punctelor de suspensie:
„La clientèle d'ici ne lit pas en mangeant. — „La clientèle d'ici”. Tu la connais, toi”?

„Des regrets... je voudrais en avoir davantage, pour te les sacrifier²⁸”).

Pauza între segmentele A și Z este mai mult sau mai puțin perceptibilă, în funcție de debitul elocutiunii. În vorbirea rapidă pauza mediană dispăre adesea. Exemplul de mai jos arată cît de ușor se poate petrece această schimbare:

²⁸ M.-L. Müller-Hauser, *op. cit.*, p. 182.

„Je peux donc me poser la question. — Quelle question? — De savoir qui c'est, ce Becket. — Comment qui c'est ce Becket?” (Anouilh)

Se poate observa că dispariția pauzei e posibilă întotdeauna în ZA : pe de o parte pauza nu e prea marcată, în raport cu AZ, iar pe de altă parte termenul A își păstrează aici semnele funcției sale sintactice, integrându-se deci ușor în ansamblul frazei.

„Il est très correct cet homme”. (L. Estang)

„Je l'ai oubliée ta nuit”. (Sartre)

„Qu'est-ce que vous lui ferez au nègre”? (Sartre)

„Qu'est-ce que tu en dis de ma petite Françoise”? (Anouilh)

„Et si ça me fait plaisir d'en parler”? (Sartre)

În AZ situația variază în funcție de rolul sintactic al termenului A. A în funcție de subiect permite dispariția pauzei.

„Moi je suis Espagnole”! (Monnier)

„Les miennes d'idées elles vadrouillaient plutôt dans ma tête avec plein d'espace entre...” (Céline)

Dispariția pauzei e posibilă uneori și când A e complement direct (În fraza obișnuită complementul nu se deosebește de subiect decât prin locul său.).

„Ça on peut bien le dire”. (Céline)

„Ce choc nous l'attendions”. (H. Bosco)

În schimb, în cazul complementelor indirect și circumstanțial și în cazul atributului, termenul A, apărând fără prepoziție, se află oarecum în afara ansamblului frazei, fiind net separat de Z.

Valorile și întrebuințarea construcțiilor segmentate

În mod normal, în fraza obișnuită elementele constitutive ale enunțului nu sînt scoase în relief, nu se insistă în mod deosebit asupra unuia sau altuia dintre ele. Segmentarea, în schimb, dă posibilitatea nu numai de a face distincție între temă și predicat, dar și de a insista asupra fiecăruia, de a le pune amîndouă în valoare. Termenul care ocupă primul loc în enunț fiind relativ mai important pentru vorbitor, s-ar părea că se insistă asupra acestuia (M. L. Müller Hauser vede în construcția ZA una din rarele posibilități de care dispune limba franceză pentru a scoate în relief verbul). Cu toate acestea termenii enunțului sînt, amîndoi, subordonați raportului care se stabilește între ei. „Mai puțin decât un element al enunțului (...), prin această construcție se pune în valoare ceea ce e neașteptat în apropierea lor, se reliefează legătura care există între ei”²⁹

Iată câteva exemple :

„Toi que je connais d'hier, faut-il te perdre pour toujours”? (Sartre)

„— Tu croyais délivrer ta race à toi tout seul? — Non. *Me délivrer, moi.* — De quoi? — De ma honte. — Quel âge as-tu? — Seize ans. — Il y a cent ans que les Normands occupent l'Ile. *Elle est vieille, ta honte.*” (Anouilh)

²⁹ W. von Wartburg și P. Zumthor, *op. cit.*, p. 176.

Ceea ce e deci comun construcțiilor AZ și ZA este reliefaarea *raportului* dintre temă și predicat.

Segmentarea e un procedeu „eminamente expresiv” (Bally). Cele două tipuri de fraze segmentate au însă valori diferite. „AZ și ZA țin de tendințe opuse ale expresivității : așteptarea și surpriza. În AZ, tema produce un efect de tensiune, făcînd dorit predicatul, care ia, prin această pregătire, întreaga sa valoare. În ZA, dimpotrivă, predicatul izbucnește prin surprindere, iar tema e un fel de ecou al acestei explozii³⁰”.

Valoarea construcțiilor AZ și ZA este determinată de natura — nominală sau verbală — a termenului care constituie subiectul psihologic.

În AZ punctul de plecare al enunțului este reprezentarea unui obiect (în sens larg) : fie a unui obiect de care vorbitorul ia cunoștință în momentul comunicării (de exemplu, privind o fotografie, vorbitorul întreabă : „Et les petites sur les fauteuils, ce sont tes soeurs?” Sartre), fie a unui obiect care, prezent în mintea locutorului în stare latentă, trece la un moment dat pe prim plan. Adesea termenul care devine punctul de plecare al enunțului e reluarea unor cuvinte deja rostite : „Ça porte toujours malheur de voir des nègres. *Les nègres, c'est le diable.*” Sartre) sau reluarea unei situații printr-un „rêsumptif” : „Je serais aussi chancelier d' Angleterre, mais je ne serais pas le même chancelier d' Angleterre que Becket. Ça, tu comprends ?” (Anouilh) Un termen se poate impune ca temă a enunțului prin asociație de idei : „Et tenez, justement, *cette famille Pamyre*, elle pourrait servir d'exemple, d'illustration à la thèse que je viens d'exposer”. (Bernanos) Uneori tema servește ca punct de plecare unei serii de idei : „*Son tropeau d'éclopés*, elle le lave, le torche, le panse, et finalement l'ensevelit”. (Bernanos)

Sucesiunea AZ urmează mersul natural al gândirii, de la ceea ce constituie prilejul, punctul de plecare al enunțului, spre ceea ce constituie scopul comunicării. De aici valoarea mai degrabă intelectuală a construcției, care nu exclude totuși valorile afective.

AZ ar fi expresia unei gândiri „care se caută” — de aici folosirea sa în monologuri interioare — sau, dimpotrivă, a unei gândiri „destul de conștientă de sine pentru a se juca cu atenția interlocutorului³¹”.

Exprimînd gândirea vorbitorului, construcția AZ exprimă și o intenție față de interlocutor. Pentru a-i atrage atenția, subiectul vorbitor îi „arată” obiectul despre care va vorbi. Termenul A devine un fel de etichetă. Pentru a atrage atenția cititorilor, unele titluri din presă au forma AZ :

„*L'émail*, qu'est-ce que c'est ?” (Heures claires)

„Les „*Espoirs*” : ça devient très sérieux ! (L'Humanité)

În unele cazuri A este o reluare, vorbitorul dorind să precizeze tema pentru a se face mai bine înțeles și pentru a obține un răspuns :

„Thomas : Il y a là un petit tour de passe-passe que les hommes de rigueur réussissent assez bien, en période troublée.

³⁰ Charles Bally, *op. cit.*, p. 69.

³¹ Françoise Thierry, *De l'emploi et de la valeur de la segmentation*, Vox Romanica, XI, 1950, p. 153.

Le roi : Et toi?

Thomas, feignant de ne pas comprendre la question : Moi, mon prince?

Le roi : *Le tour de passe-passe*, tu l'as réussi facilement"? (Anouilh)

În narațiuni, construcția AZ apare atunci când povestitorul presupune prezent un auditor sau un cititor căruia vrea să-i atragă atenția sau să-i trezească curiozitatea.

Forma AZ cu complement direct se întâlnește în discursuri și în poezia lirică.

Termenul A leagă uneori fraza de ceea ce precedă, contribuind la înlănțuirea logică a ideilor. Acest tip de construcție apare adesea în expunerile cu caracter științific.

„Et *cette absence de signification*, l'homme d'aujourd'hui (...) ne l'éprouve plus comme un manque, ni comme un déchirement.” (Robbe-Grillet)

„Cet ordre (...), on est convenu de l'appeler „logique”. *Logique*, il l'est, en effet(...)”. (Le Bidois)

În ZA, predicatul apare întâi, apoi tema devine să-l completeze, , să-l explice (unii lingviști au considerat termenul A un fel de apozitie explicativă). În primul rând apare aici un grup verbal exprimând o mișcare, de natură afectivă, ce se prelungește dincolo de predicat, în tema pronunțată în surdină.

ZA este o formă în esență subiectivă și afectivă.

Grupul lui Z poate exprima o apreciere, o părere personală.

„*Elle est jolie*, la petite à droite sur le balcon !” (Anouilh)

„*Que c'est petit*, un village !” (Bernanos)

Construcția AZ poate reda diverse stări afective (mînie, ură etc.), o atitudine ironică ș.a.m.d.

„Vont-ils s'en aller, ces charognes ! qu'il hurlait même.” (Céline)

„Maintenant je voudrais les lui arracher, ses yeux, oui ! je les écraserais avec le pied, comme ça !” (Bernanos)

„ — Je ne peux pas tirer sur des blancs. — Vraiment ! Ils vont se gêner, eux !” (Sartre)

Frazele de tip ZA îmbracă, foarte adesea, forma unei exclamații sau forma interogativă. Propozițiile exclamative ZA, mai spontane decît cele de tip AZ, sînt foarte frecvente.

AZ. „Ce colonel, c'était donc un monstre ! ” (Céline)

„Alors je me suis acharnée : mes efforts, vous ne pouvez les imaginer” ! (Heures claires)

ZA. „T'es fou, toi !” (Dabit)

„Ah ! Comme c'est beau, la jeunesse, Pinçon !” (Céline)

În ce privește interogația, în forma AZ obiectul despre care se întreabă este, într-un fel, arătat, ceea ce răspunde unei anumite intenții. În ZA nu se insistă în aceeași măsură asupra obiectului întrebării ; se poate remarca însă faptul că termenul A este întotdeauna o reluare.

AZ. „*Busard*, c'est le grand maigre qui a failli gagner le Circuit”? (R. Vailand)

„*Son ménage*, tu as vu ça?” (Dabit)

ZA. Et où il est, *le tontou*”? (Heures claires))

„Tu les aimais bien, *tes bêtes*”? (Anouilh)

Cazuri particulare. O valoare emoțională accentuată pot avea frazele în care Z e o construcție nominală, fără copulă.

„Charmante, ta soirée, Becket !” (Anouilh)

„Une jolie fille, Marcelle”. (Dabit)

Pronumele *en*, reprezentant al temei în Z, indică adesea o mare cantitate sau intensitatea unei acțiuni, tonul fiind cel al unei exclamații.

„Dis donc, qu'il en a de grands cheveux” ! (Heures claires)

„Vous en faites un chahut...” ((R. Vailland)

Construcțiile cu *voilà* au devenit expresii exclamative.

„En voilà des manières !” (R. Vailland)

„En voilà un mot” ! (Céline)

Repetarea termenului A în mai multe propoziții care se succed creează impresia unui refren.

„C'est autre chose qui l'occupait en ce moment, *ces bruits* dans l'oreille qui n'arrêtaient pas. A force d'y penser, de les écouter *ces bruits*, il s'était dit qu'ils l'empêcheraient de dormir *ces bruits* abominables”. (Céline)

„*Les machines* n'arrêtent pas de tourner, les chômeurs de se multiplier, en sorte qu, elles ont l'air de fabriquer seulement des chômeurs, *les machines*, vois tu ça”? (Bernanos)

Se reia numele unui obiect raportat la o acțiune continuă, de durată, care-l preocupă pe locutor (sau pe o altă persoană în cauză) și care prezintă pentru acesta o importanță subiectivă.

În AZ ca și în ZA, întrebuițarea unui demonstrativ neutru ca reprezentant al temei imprimă frazei caracterul unei generalizări (de altfel verbul este la indicativ prezent).

AZ. „Les études ça vous change, ça fait l'orgueil d'un homme.” (Céline)

ZA. „Il paraît que c'est terrible, les vengeances de serpent”. (Sartre)

Deosebit de frecvente sînt construcțiile în care A e un pronume personal, mai ales de persoana I singular. Félix Lecoy³² consideră că în asemenea construcții se exprimă în AZ — opoziția, iar în ZA — o calificare :” Moi, je ne sais pas (mais d'autres savent, ou doivent savoir, ou savent peut-être). Je ne sais pas, moi (moi, tel que je suis, tel qu'on me connaît, dans les conditions où je me trouve”. Totuși această distincție nu apare întotdeauna clar.

În AZ, pronumele personale primesc adesea o valoare opozitivă : persoana pe care o desemnează se opune alteia (sau altora), amîndouă raportîndu-se la o anumită acțiune sau situație.

„Seulement *moi*, je t'aimais et *toi* tu ne m'aimais pas : voilà toute la différence”. (Anouilh)

³² In M. -L. Müller-Hauser, *op. cit.*, p. 196.

„*Nous*, on est protégés par la corne du bois ; mais *eux*, en plein milieu de la plaine, dis-toi qu'ils ont encore plus froid que nous". (Anouilh)

Ideea de calificare se poate suprapune ideii de opoziție. Se ia în considerare un aspect particular al persoanei la care se raportează predicatul, calitatea acestei persoane.

„ — De la vaisselle d'or ! Quel fou tu fais ? — Je lance cette mode. — Je suis ton roi et *moi* je mange dans de l'argent". (Anouilh)
(*moi* = cît sînt eu de rege).

Insistența asupra calității unei persoane e și mai evidentă cînd pronumele e urmat de o apozitie sau de o propoziție relativă.

„*Nous autres Flamands*, nous avons la révolte dans le sang". (Bernanos)

„*Moi qui suis fils de paysans*, je les crois plutôt horriblement compliqués". (Bernanos)

Adesea, prezența pronumelui accentuat este expresia subiectivității vorbitorului, care se angajează cu toată ființa într-o acțiune sau atitudine.

„*Moi*, j'aurais fait une guerre avec toute l'Angleterre derrière moi et contre l'intérêt de l'Angleterre pour te défendre, petit Saxon. *Moi*, j'aurais donné l'honneur du royaume en riant pour toi". (Anouilh)

Folosirea unui pronume personal disjunct poate avea scopul de a întări și preciza subiectul ori complementul exprimate printr-un pronume neaccentuat.

„L'essentiel est que *moi*, je ne sois pas suspect, quand je viendrai au châteaueu". (Leblanc)

„ — Tu croyais délivrer ta race à toi tout seul ? — Non. Me délivrer, *moi*". (Anouilh)

Pronumele poate apărea, tot cu rol de întărire, și după un verb la imperativ.

„Reste là, *toi* !" (Anouilh)

Pronumele poate avea rolul de a insista asupra raportului de apartenență.

„Mais son commerce, à *lui* ?" (Bernanos)

Pronumele e însoțit uneori de adverbele *aussi*, *non plus*.

„Tu es d'une race vaincue, *toi aussi*". (Anouilh)

„*Moi non plus*, je ne le croyais pas sans réserve". (Vailland)

E de la sine înțeles că pronumele nu are valoare expresivă prin el însuși. El poate exprima diferite nuanțe doar în context. De asemenea, aceste nuanțe pot apărea și cînd tema e un substantiv.

În limba vorbită sînt foarte frecvente construcțiile segmentate în care termenul izolat e un pronume. Acesta e folosit adesea în mod aproape automat, fără a exprima vreo nuanță deosebită. Construcțiile de acest gen, și în general construcțiile segmentate constituie una din caracteristicile limbii franceze actuale³³.

Georges și Robert Le Bidois rezumă astfel valorile fundamentale ale segmentării : „Anticiparea e esențialmente afectivă și aparține în primul rînd stilisticii (...). Valoarea stilistică a reluării se alătură, cel mai adesea, unei valori pur logice³⁴."

³³ E interesant de remarcat faptul că acest tip de frază e ilustrat în toate manualele — foarte diverse — de limba franceză care apar actualmente.

³⁴ G. și R. Le Bidois, *op. cit.*, p. 61.

Construcțiile segmentate sînt foarte frecvente în limba vorbită, domeniul prin excelență al spontaneității și al afectivității. Procedul segmentării a pătruns și în limba scrisă ; folosirea sa traduce intenția de a reproduce limba vorbită sau răspunde unor intenții stilistice.

Prezența construcțiilor segmentate și frecvența fiecărui tip de segmentare pot contribui la caracterizarea tonului unei opere literare și a stilului unui scriitor. Analiza segmentării se poate deci integra studiilor de stilistică³⁵.

Procedul segmentării prezintă avantaje incontestabile, în primul rînd din punct de vedere al comunicării

Segmentarea îi ușurează vorbitorului exprimarea, permițînd folosirea unor formule stereotipe, comode, alcătuite dintr-o formă verbală însoțită de un pronume neaccentuat. Acestea aparțin, după expresia lui A. Blinkenberg, „fondului de circulație al limbii” (le fonds de roulement du langage³⁶.) Avem de-a face aici cu un automatism lingvistic, care contribuie la rapiditatea comunicării.

Distingerea celor două elemente ale enunțului, *thème* și *propos*, ușurează înțelegerea acestuia de către interlocutor. Un exemplu foarte clar ni-l oferă interogația de formă segmentată AZ. Se enunță mai întîi tema A, obiectul întrebării, și apoi Z, întrebarea propriu-zisă :

„Alors, madame, cette main, comment va-t-elle”? (L. Estang)

I se prezintă astfel ascultătorului un enunț am putea spune din bucăți, însă, chiar prin aceasta, mai clar. Limba franceză, remarcă Charles Bally, este o limbă „sociabilă, orientată spre interlocutor, dorind să-l scutească de efort³⁷”.

Segmentarea poate contribui uneori la echilibrul frazei. Cînd grupul subiectului e destul de lung, iar grupul verbal e format doar din unul sau două cuvinte, se echilibrează propoziția separînd cele două grupuri printr-o pauză și reluînd sintagma nominală printr-un pronume în fața verbului.

„Une poitrine de moins, ça compte”. (Bernanos)

„Il est beau, l'homme au sang riche, solidement planté au milieu de ses biens, qui se donne un beau jour à l'amour, à la haine, et qui donne avec lui sa terre, sa maison et ses souvenirs”. Sartre)

Procedul segmentării ușurează elaborarea frazei. Vorbitorul poate începe enunțul cu noțiunea care i se impune prima, indiferent dacă funcția sintactică a cuvîntului respectiv ar cere în mod normal un alt loc în frază, și poate, cu ajutorul unor pronume, s-o continue fără a contraveni normelor limbii. Fraza se construiește pe măsură ce e rostită, observă A. Blinkenberg.

Datorită procedului segmentării, fraza, în limba franceză, a cîștigat mai multă suplețe. Distingînd cele două părți ale enunțului, segmentarea conferă frazei mai mult relief.

Segmentarea sparge cadrul, prea rigid, impus de ordinea „logică” a cuvintelor. Mai liberă, fraza urmează cursul gîndurilor și sentimentelor. În același timp, segmentarea oferă scriitorilor noi posibilități de a varia stilul.

³⁵ Menționăm în acest sens o lucrare cu titlul *La phrase segmentée dans „Voyage au bout de la nuit”*, semnalată în revista *Le Figaro littéraire* nr. 1190 din 1969, p. 25.

³⁶ A. Blinkenberg, *op. cit.*, p. 26.

³⁷ Charles Bally, *op. cit.*, p. 70.

Concluzii

1. Construcțiile segmentate, ca secvențe gramaticalizate, constituie un nou tip de structuri sintactice. Se poate observa, între fraza segmentată și cea obișnuită, o opoziție de tipul marcat-nemarcăt. Fraza segmentată este marcată prin :

— desprinderea din întregul ei a unui sau a mai multor elemente nominale, ceea ce atrage după sine apariția unei pauze în enunț.

— prezența unui substitut pronominal, reprezentant al termenului izolat.

— intonația, caracterizată prin două linii melodice contrastante..

2. Devenind o formulă gramaticală, segmentarea a rămas, în același timp, un procedeu afectiv. Sinonim stilistic al frazei normale, „legate”, fraza segmentată constituie una din posibilitățile de a realiza fraza afectivă, este una din resursele expresive de care dispune limba franceză actuală.

3. Extraordinara răspîndire a construcțiilor segmentate în franceza modernă se explică prin faptul că ele satisfac anumite nevoi ale limbii. În cursul istoriei sale, franceza a suferit unele pierderi, cum ar fi cea a inversiunii. Recurgînd la un procedeu expresiv, pe care l-a gramaticalizat, franceza a umplut un gol datorat ordinii rigide a cuvintelor și a răspuns astfel cerințelor impuse de o topică pe care L. Priestley o numește „impulsivă”³⁸.

Segmentarea sparge cadrele sintaxei tradiționale, încadrîndu-se astfel într-un proces mai larg de înnoire, început în secolul al XIX-lea și caracteristic secolului nostru, proces care s-a manifestat în diverse domenii ale vieții spirituale (știință, artă, limbă etc.).

Departa de a prezenta un pericol pentru frază, cum crede F. Bar³⁹, segmentarea contribuie la mlădirea acesteia și la îmbogățirea limbii.

4. Apărut în limba vorbită, acest procedeu s-a impus, treptat, în franceză. Acest proces ilustrează rolul limbajului oral în evoluția limbii. În limba vorbită se manifestă tendințele care, devenind norme, creează de fapt o limbă.

5. „Dacă lexicul este carnea stilului, structura frazei este sufletul său”, remarcă P. Guiraud în lucrarea sa *La stylistique*. Analiza construcțiilor segmentate demonstrează strînsa relație care există între sintaxă și stilistică.

Segmentarea este un fenomen sintactic complex, în explicarea căruia trebuie să se țină seama de mai mulți factori, atît lingvistici, cît și extralingvistici.

Studiul acestui fenomen ilustrează perfect următoarea remarcă a lingvistului francez Robert Le Bidois : „Discuțiile privitoare la sintaxă ne permit să pătrundem în însăși inima limbii și să înțelegem mai bine mecanismul gîndirii”⁴⁰.

³⁸ L. Priestley, *op. cit.*, p. 23.

³⁹ F. Bar, *L'anticipation dans la phrase contemporaine*, în *Le Français moderne*, 2, 1967, p. 102.

⁴⁰ *Querelles de syntaxe*, La défense de la langue française, Le Monde, 25 noiembrie 1967.

СЕГМЕНТИРОВАННАЯ ФРАЗА В СОВРЕМЕННОМ
ФРАНЦУЗСКОМ ЯЗЫКЕ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

В статье рассматривается часто встречающаяся в современном французском языке конструкция, известная во французской лингвистической литературе под названием сегментированной фразы. Эта конструкция определяется как отношение между двумя элементами — *thème* и *propos* — именного и, соответственно, глагольного характера. Именной элемент изолируется или в начале или в конце простого или сложного предложения и в дальнейшем замещается атонированным местоимением. На большом фактическом материале в работе анализируются характеристики сегментированных конструкций с грамматической точки зрения, устанавливаются главные типы синтаксических структур и указывается природа составляющих элементов. В работе описывается также интонация, характерная для данного типа конструкций и рассматриваются значения и употребление сегментирования. В конце статьи подчеркивается значение изучения данного синтаксического явления.

LA PHRASE SEGMENTÉE EN FRANÇAIS CONTEMPORAIN

(RÉSUMÉ)

Cette étude se propose de présenter, dans un essai de synthèse, une construction particulièrement fréquente dans le français actuel, généralement connue sous le nom de phrase segmentée. On définit ce tour syntaxique comme une relation entre deux termes, *thème* et *propos*, de nature respectivement nominale et verbale. Un terme nominal est détaché au début ou à la fin de la phrase, étant le plus souvent repris par un pronom inaccentué.

En partant d'exemples de la langue écrite du XX^e siècle, on étudie les caractéristiques grammaticales des constructions segmentées. À l'aide de quelques formules générales, on établit les principaux types de structures syntaxiques, en analysant aussi la nature des termes constituants. On analyse ensuite le phénomène de la représentation pronominale dans les phrases segmentées; la représentation des compléments est comparée au phénomène analogue du roumain.

Après la description de l'intonation caractéristique de ce type de phrase, on étudie les valeurs et les emplois de la segmentation.

Pour conclure, on situe le procédé de la segmentation dans le cadre général du français actuel et l'on indique les implications et l'importance de l'étude de ce phénomène syntaxique.

CU PRIVIRE LA STRATIFICAREA ÎMPRUMUTURILOR MAGHIARE ÎN LIMBA ROMÂNĂ

DE

F. KIRÁLY

Împrumuturile lexicale ale unei limbi au o răspîndire i n e g a l ă nu numai în *spațiu*, ci și în *timp* . Dacă în cercetarea locului de pătrundere și a circulației pe un anumit teritoriu a elementelor alogene mijloacele noastre de investigație sînt destul de bogate, în ceea ce privește e p o c a de infiltrare a împrumuturilor posibilitățile de studiere de care dispunem sînt, evident, mai limitate. Studiile monografice, atlasele lingvistice — mai ales cele pe regiuni — ne dau o imagine destul de clară despre situația unui cuvînt la un moment dat. În privința evoluției în timp a împrumuturilor însă informațiile noastre sînt relativ modeste și, prin forța lucrurilor, mai puțin sigure. Absența unor date mai precise, deosebit de importante pentru explicarea formelor actuale ale împrumuturilor, se constată, cum e și firesc, mai ales în legătură cu *perioada de pătrundere și prima fază a evoluției* împrumuturilor. Este un lucru bine cunoscut că termenii străini, ne referim în primul rînd la cei proveniți prin contact¹, marginal sau interregional, nu pătrund într-un timp limitat și în bloc. Împrumuturile din maghiară au fost selectate treptat în funcție de necesitățile limbii române². Ele au pătruns, s-au răspîndit aproape pe nesimțite și s-au impus de jos în sus, ceea ce le-a asigurat și o rezistență mai mare în timp. Aceste împrumuturi n-au fost realizate pentru a satisface cerințele imediate ale unei etape limitate din dezvoltarea societății și a limbii, ca în cazul altor împrumuturi (cele neogrecești).

Pătrunderea lentă, treptată, pe neobservate a împrumuturilor din maghiară a dus într-un număr însemnat de cazuri la o adaptare totală a cuvintelor străine și, implicit, la ștergerea unor particularități caracteristice limbii și mai ales e p o c i i din care provin. Dacă suprimarea caracteristicilor străine este un re-

¹ I. Pătruț, „Împrumuturi prin filieră“, în CL, X (1965) nr. 2, p. 327—336;
I. Mării, *Pseudoturcismele graiurilor bănățene în lumina geografiei lingvistice și a principiului etimologiei directe*, în CL., XIII (1968) nr. 1, p. 95—105; Al. Graur, *Etimologie indirectă*, în CL. XIII (1968) nr. 2, p. 305—308.

² Gh. A d a m e s c u, *Adaptarea la mediu a neologismelor*, în „Analele Academiei“, Memoriile secțiunii literare, seria III. Tomul VIII (1936—38) p. 52.

zultat firesc și pozitiv al sistemelor limbii care împrumută, pentru cercetarea etimonurilor însă ea sporește substanțial dificultățile care se cer biruite. Precum se știe, cuvintele preluate din limba maghiară într-o perioadă mai veche n-au pătruns în scris, n-au fost *atestate simultan* cu pătrunderea lor³. În cele mai multe cazuri a trecut un timp lung, chiar secole, pînă cînd un împrumut a pătruns din aspectul vorbit în cel scris. În răstimpul dintre apariția termenului străin în aspectul vorbit al noii limbi și, mai tîrziu, în aspectul scris, etimonul este supus unei modelări permanente⁴. Aceasta înseamnă implicit că pînă la apariția în scris a unui împrumut, particularitățile sale caracteristice *perioadei de pătrundere* sînt atenuate, învăluite de schimbările ulterioare. La modificările survenite între aspectul etimonului și forma cuvîntului împrumutat poate contribui și redarea aproximativă în aspectul scris a termenului preluat. De unde putem cunoaște totuși aceste particularități vechi, neatestate pentru noi? Ce caracteristici prezenta etimonul în momentul pătrunderii sale? Care sînt schimbările fonetice suferite în perioade mai puțin controlabile? Care este ordinea, succesiunea acestor schimbări? În ce măsură ne poate ajuta depistarea particularităților mai vechi în *fixarea epocii* de pătrundere a împrumuturilor? Găsirea răspunsurilor la aceste întrebări reclamă o cercetare multilaterală a cuvîntului atît în limba de origine cît și în ceea care l-a asimilat. Pentru a ajunge la forma etimonului care stă la baza împrumutului românesc și pentru a fixa, măcar aproximativ, epoca de pătrundere, cercetătorul este obligat să parcurgă în sens invers drumul făcut în evoluția sa de către împrumut.

Indicațiile cele mai interesante pentru această investigație a etapelor învăluite în ceața vremii, și acest fapt se cere subliniat în mod deosebit, sînt servite tocmai de forma actuală a împrumutului sau, mai des, de variantele sale în timp și în spațiu⁵. Complexul sonor actual al împrumutului, oricît de mare ar fi deosebirea față de etimon, nu este un lucru absolut nou. El ascunde în sine în măsură mai mare sau mai mică, semne ale fazelor anterioare de dezvoltare. În unele cazuri cuvîntul împrumutat poate să oglindească o particularitate a etimonului chiar într-un grad mai mare decît limba din care provine. Această particularitate caracteristică unei etape anumite, scăpată de sub controlul sistemului care i-a dat naștere, nu mai suferă schimbările la care ar fi fost supusă în limba—sursă și se păstrează neschimbată secole de-a rîndul în cuvintele

³ Cf. Florica Dimitrescu, *O problemă actuală a filologiei române: datarea*, în AUB. XI (1962), Filologie, nr. 25, p. 367—374; R. Todoran, *O problemă de dialectologie istorică <ê> și <ĝ> în graiurile moldovenești*, în CL. X (1965) nr. 1, p. 85—95. Emanuel Vasiliu, *Fonologia istorică a dialectelor dacoromâne*, București, 1968, p. 21—22.

⁴ Împrumutul savant, cult, în opoziție cu cel popular, nu numai că pătrunde mai repede în scris, dar foarte des își începe existența chiar în acest aspect al limbii. Bucurîndu-se și de prestigiul tiparului suferă schimbări relativ mai puține. Dacă la cele populare schimbările mai numeroase se constată în momentul pătrunderii lor, cele savante comportă mai multe transformări în faza a doua, cînd încep să se răspîndească pe un teritoriu mai întins. Deosebirile între adaptarea acestor două categorii de împrumuturi se datorează și caracterului spontan, respectiv conștient al preluării lor.

⁵ Lidia Sfîrlea, *Variantele cuvintelor în Dicționarul limbii române*, în LR, XIII (1964) nz. 4, p. 316—330.

împrumutate⁶. În același timp, în limba de origine aceeași particularitate a evoluat în așa măsură încît astăzi faza sa inițială este aproape necunoscută. Desigur, aceste cazuri cînd o caracteristică din dezvoltarea unei limbi se păstrează numai în cuvintele trecute în limba vecină sînt destul de rare. Mult mai frecvente sînt situațiile cînd particularitatea străină este înlăturată și se stabilește o legătură destul de constantă între cele două elemente ale substituției fonetice: aceeași particularitate a etimonurilor este substituită în mod regulat cu unul și același element din limba care împrumută. Există deci, cel puțin în limitele unor anumite perioade mai lungi sau mai scurte, posibilitatea stabilirii unor substituții regulate⁷ care înlesnesc o reconstituire aproape fidelă a prototipului împrumutat cîndva. Se poate afirma fără nici o rezevă că nu se substituie orice particularitate străină cu orice element al noii limbi. Limba nu selectează numai în sensul că respinge particularitățile stridente din termenul străin, ci-cel puțin în aceeași măsură — caută și particularitățile etimologului pe care își poate clădi, structura, forma pe care o va consacra ca împrumut. Chiar într-o particularitate izbitoare ea va găsi cîteva note care pot forma o bază de pornire în procesul de substituie. Esența fenomenului de împrumut este *preluarea, îmbogățirea*, nu *eliminarea*, deci și în compartimentul fonetic fixarea elementelor convenabile noului sistem apare pe primul plan. Complexul fonetic al termenului străin, fiind baza, punctul de pornire în împrumut el necesită o examinare foarte amănunțită atît pe plan diacronic cît și pe cel sincron, pentru a înțelege evoluția sa ulterioară pe un teren lingvistic nou. Nu împlîntor un cuvînt sau o particularitate fonetică în două etape poate da naștere la două împrumuturi sau la două substituiri diferite. Tocmai analiza particularităților în timp și în spațiu permite stabilirea unei cronologii privitoare la cele două forme cu o structură aparte⁸.

Înainte de a trece la dovezile pe care sperăm să le obținem mai ales din examinarea variantelor, a formelor paralele, o observație cu o valabilitate generală se impune. Cronologia împrumuturilor românești de origine maghiară, bazată pe particularitățile fonetice ale etimonului și cele ale împrumutului, nu poate avea decît un caracter *relativ*. Se știe că împrumuturile realizate prin contact prezintă trăsăturile distinctive ale graiului din care provin. Împrumuturile noastre din maghiară s-au făcut, cum este și firesc, din dialectele răsăritene ale limbii maghiare. Aceste dialecte însă, formînd o arie laterală a limbii maghiare, se caracterizează prin menținerea unui mare număr de fenomene arhaice. Caracterul conservator al acestor dialecte face ca un fenomen fonetic dispărut în secolele al XII-lea al XIV-lea din celelalte dialecte, în cele răsăritene să reziste cu destulă tărie și astăzi. De aici urmează că în cazul acestor particularități stabilirea unui *terminus post quem non* să fie aproape imposibilă

⁶ Bárczi Géza, *Magyar hangtörténet*, Budapest, 1958, p. 13; Szabó T. Attila, *A magyar és a féle hangok történetéhez*, în „Magyar Nyelv” LVIII (1962) nr. 1, p. 10—20.

⁷ E. Petrovici, în *Etimologia toponimicului Hordou*, în CL, IV (1959), p. 153, constată că „Trecerea lui *e* maghiar inițial la *a* în elementele maghiare ale limbii română constituie o normă [s.n.]”; Mircea și Luiza Seche susțin existența unor „tendințe generale” cf. *Despre adaptarea neologismelor în limba română literară (unele considerații generale)* în LR. XIV (1965) nr. 6, p. 678.

⁸ Ovid Densusianu, *Istoria limbii române*, București, 1961, vol. I. p. 198.

sau în orice caz mai grea decât a celui *ante quem non*⁹. Dificultățile cercetării, datorate menținerii unor stadii fonetice arhaice în graiurile estice, sînt sporite de posibilitatea limbii române de a reprimeni permanent, datorită contactului lingvistic continuu, adaptarea fonetică a împrumuturilor, iar reedap-tarea șterge și mai mult semnele trecutului¹⁰.

Cu toate inconvenientele semnalate aici, prin cercetarea amănunțită a fonetismului împrumuturilor, prin raportarea sa la etimon sau, în sfîrșit, prin compararea, examinarea paralelă a variantelor se poate ajunge la cunoașterea *stratificării istorice* a împrumuturilor¹¹.

Împrumutul își începe existența în noua limbă cu forma sa originală¹². Unii cercetători, fără să nege importanța sistemului limbii care împrumută, consideră că în *istoria formei* structura fonetică a prototipului are rolul hotărîtor¹³. Fără să fim de acord în întregime cu această părere, trebuie să acceptăm că *baza de pornire*, „materia primă” în perioada *adaptării* este indiscutabil *prototipul* elementului împrumutat cu toate particularitățile sale, dar rolul său scade treptat în *evoluția* ulterioară a formei acestuia.

Unul din împrumuturile cele mai vechi din limba maghiară pare să fie toponimicul *Ciuc*¹⁴. Forma sa actuală este atestată încă la începutul secolului al XVI-lea de către umanistul sas Honterus. Cum se aplică deosebirea dintre magh. *Csik* și rom. *Ciuc*? De ce prezintă un *u* acolo unde în maghiară se află un *i*? Desigur că dacă acest *i* ar fi fost un *i* palatal, vocală obișnuită din limba maghiară contemporană, substituirea fonetică în cauză n-ar fi avut loc întrucît fone-mul *i* se găsește și în sistemul vocalic al limbii române. Ce a determinat substituția lui *i* prin *u* și de ce apare tocmai vocala *u* și nu o altă vocală? În sistemul vocalic al limbii maghiare vechi, pe lîngă un *i* anterior și palatal, exista și un *î* velar, care, pînă în secolul al XII-lea, atît în poziție accentuată cît și în cea ne-accentuată, a trecut la *i* maghiar obișnuit¹⁵. Cum împrumutul românesc *Ciuc* nu poate fi anterior secolului al XII-lea¹⁶, se presupune că în graiurile maghiare răsăritene *î* velar a continuat să existe, dovadă fiind tocmai redarea sa prin *u* în împrumutul românesc. Limba română pentru a evita succesiunea *ĉ+î* velar

⁹ Cf. Observațiile lui Deme László la articolul lui E. Petrovici, *A magyar bilabiális v hang kérdése*, în *A Magyar Nyelvtudományi Társaság Kiadványai*, nr. 93, Budapest, p. 9—10.

¹⁰ C. Poghirc, *Probleme actuale ale etimologiei românești*, în LR, XVII, (1968) nr. 1, p. 20.

¹¹ Gr. Rusu, *Probleme de morfologie în „Atlasul lingvistic român”* în CL. VIII (1963), nr. 1, p. 75—76.

¹² V. Arvinte, *Terminația de plural — auă a unor substantive neutre*, în SCL. X (1959), nr. 2, p. 213—239; Szabó T. Attila, *Magyar történeti nyelvtan, III. A magyar szókincs története*, București. 1962, p. 35. ș.u.

¹³ Luiza și Mircea Seche, *lucr. cit.*, p. 678.

¹⁴ Bárczi Géza, *Magyar hangtörténet*, p. 28, Bárczi Géza-Benkő Loránd-Berrár Jolán, *A magyar nyelv története*, Budapest, 1967, p. 97—180. Szabó T. Attila, *Magyar történeti nyelvtan ...* p. 41.

¹⁵ Tendința spre o articulație palatală duce în limba maghiară veche la dispariția numeroaselor velare cf. Bárczi Géza, *op. cit.* p. 144.

¹⁶ I. Coteanu, *Morfologia numelui în protoromână (româna comună)*, București 1969, p. 20, Bárczi Géza, *A magyar szókincs eredete*, Budapest, 1951, p. 88.

— cum susține Bárczi Géza¹⁷ — a operat substituirea lui *í* cu *u*. Desigur că limba română în substituirea *í* — *u* s-a bazat pe o particularitate compatibilă cu sistemul său din vocala străină. Despărțind velaritatea de *i*, limba română a ajuns la substituirea *í* — *u*, prin care se oglindește atît particularitatea prototipului (velaritatea) cît și cerința sistemului său (evitarea cuplării lui *i* cu velaritatea, improprie limbii române)

Considerăm că acestei explicații care se bazează pe argumente fonetice vrednice, ni se pare, de a fi luate în seamă, i se poate alătura încă una, cel puțin, la fel de satisfăcătoare. Este foarte probabil ca forma rom. *Ciuc* să fie rezultatul unei evoluții pe teren românesc, iar prezența lui *u* să se datoreze nu substituiri, ci unei asimilări. *Csik* în limba maghiară după evoluția *í* > *i* pînă în secolul al XII-lea, a ajuns la forma cunoscută și astăzi : *Csik*. Această formă, mai apropiată de noi în timp, s-a putut prelua ca atare în prima fază a împrumutului. Schimbarea lui *i* în *u* se poate datora timbrului labial al consoanei finale: *Csik* — *Cic^u* — *Ciuc^u* — *Ciuc*.

Efect asemănător a avut *u* și în alte cuvinte : magh. *szidni* > rom. *sudui* sau în sufixul magh. dial. — *sig* > rom. — *șig^u* > — *șig^u* > — *șug¹⁸*. Folosirea frecventă a termenului ca determinant la forma articulată (de exemplu : Miercurea *Ciucului*, Sereda *Ciucului*¹⁹) n-a putut decît să grăbească și să susțină procesul : *i* — *u* > *u* — *u*. Soluția aceasta are de partea sa și varietatea exemplilor și deci, puterea mai mare de convingere. Atestarea variantelor cu *i*, *í* (*sidui*, *sidui*, — *sig*, — *șig*) înaintea celei cu *u* (*sudui* — *șug*) este un fapt convingător pentru explicația pe teren românesc.

Un alt împrumut care prezintă un fonetism arhaic din maghiară este oronimul *Ceahlău*²⁰. În perioada secolelor al XI-lea — XIV-lea limba maghiară a început să elimine grupul consonantic în care primul element era *h*, iar între secolele al XV-lea — XVI-lea puținele cuvinte rămase în această particularitate suferă o metateză prin care locul ocupat de cele două consoane se inversează : consoană + *h*. Astfel în maghiară oronimul în discuție prezintă forma *Csalhó*. Împrumutul românesc *Ceahlău* prin menținerea grupului consonantic *h* + consoană continuă etimonul din limba maghiară veche *Csahló*, „un fel de vultur¹²” care are la bază magh. *Csah(o)ló* „care latră, scheaună”, provenit la rîndul său din verbul de origine onomatopeică *csaholni* „a lătra, a scheuna”. Tot din perioada premergătoare secolului al XVI-lea provine și rom. *cleștar* < magh. *kristál*. Metateza *l-r* în loc de *r-l* arată că procesul a avut loc înainte ca — *l* să se fi palatalizat (*ly*) în limba maghiară, transformare care la sfîrșitul secolului al XV-lea era încheiată (în graiurile răsăritene chiar mai repede decît

¹⁷ Bárczi Géza, *Magyar hangtörténet* ... p. 28.

¹⁸ Marius Sala, *În legătură cu originea sufixului românesc -șug*, în „Omagiu lui Iorgu Iordan”, București, 1958, p. 764 ; Kis Emese, *Încadrarea substantivelor de origine maghiară în sistemul morfologic al limbii române*, capitolul : *Oglîndirea unor particularități dialectale în proces* (manuscris).

¹⁹ Iorgu Iordan, *Toponimia românească*, București, 1963, p. 74, 152 (nota 3).

²⁰ Pentru discuțiile privitoare la etimologia cuvîntului rom. *Ceahlău* (cu varianta *Ceahău*) cf. prezentarea mai largă a lui S. Pușcariu în DR. III. (1923), p. 673—675).

²¹ Iorgu Iordan, *op. cit.*, p. 504, cf. și forma *Cilihoi* „Pasăre mare de pradă” < *Ceahlău* < *Ceahlău*, în DM.

în alte părți)²². Dintre formele *berc* și *berec* din magh. *berk* respectiv *berek* „pădurice, rîț”, prima formă face parte din împrumuturile mai vechi întrucît prezintă grupul consonantic *rc* < *rk*, acceptat numai în faza veche a limbii maghiare²³.

Se știe că dialectele prezintă o mulțime de fapte lingvistice de natură *diacronică* pe plan *sincronic*. Bogăția variantelor unui împrumut ilustrează suficient această idee. Deși nu toate variantele formează în mod obligatoriu cîte o verigă din lanțul evoluției fonetice a termenului, majoritatea lor însă se pot dispune într-o ordine care indică și etapele succesive ale istoriei lor. Este, spre exemplu, indiscutabil că formele cu — *şig* sînt anterioare celor cu — *şig*, iar acestea preced pe cele cu — *sug*: magh. dial. *betesig* (pronunțat *betesig*) > rom. *betesig* > *beteşig* > *beteşug*. De remarcat că magh. dial. *beteşig* nu se deosebește decît prin accent de rom. *beteşig*. Din substantivul maghiar *tolvaj*, adjectiv la origine, însemnînd „cel care se ascunde”, în limba română avem interjecția *tulai* (*tulvai*) și substantivul *tilhar*²⁴. Forma consacrată ca interjecție este mai veche, ea prezintă un fonetism mult mai apropiat de magh. *tulvaj* din secolele al XIV-lea — XV-lea decît *tilhar*. Această legătură mai strînsă se poate constata și pe planul evoluției semantice („se ascunde, ajutor! săriți!; *tilhar*”). Este interesant de observat că substantivul rom. *tilhar* (< magh. *tolvaj*) nici nu a mai fost recunoscut de maghiari ca un element descins din limba lor, — datorită numeroaselor transformări fonetice — și, ca urmare, maghiarii l-au reîmprumutat de la români sub forma de *tolhar*²⁵. Discutarea acestor două cuvinte ne prilejuiește și o altă observație privitoare la vechimea și la atestarea împrumuturilor. Ordinea atestării cuvintelor în discuție nu oglindește diferența de vechime a lor în limba română. Deși interjecția menționată a pătruns mai repede pe teren românesc, ea a fost atestată aci mai tîrziu decît substantivul. Explicația acestui fapt trebuie s-o căutăm în caracterul religios al primelor scrieri românești. Interjecția, aparținînd prin excelență textelor cu conținut laic, a pătruns mai tîrziu în aspectul scris și de aici și atestarea sa relativ tîrzie. Desigur că și răspîndirea sa mai limitată a putut contribui la o atestare ceva mai nouă.

Împrumuturile românești care prezintă un *a* — în loc de *e* — din etimologiile maghiare sînt mai vechi decît cele care nu prezintă această substituție²⁶. Cele cu *a* — redau prototipuri cu caracteristici arhaice din limba ma-

²² Vezi N. Drăgan, *u Etimologii*, în DR. III. (1923) p. 712—713; Benkő Loránd *A magyar ly hang története*, în „Nyelvtudományi értekezések” nr. 1 Budapest, 1953, Kis Emese, *lucr. cit.*, p. 34.

²³ Szabó T. Attila, *Az Isztambul, illetőleg a Malomba-tipusu helynévkölcsonzés kérdésehez*, în *Magyar Nyelvjárások* VII. (1961), p. 3—22; Kis Emese, *lucr. cit.* capitolul V; Hadrovics László, *Jövevényszó vizsgálatok*, în „Nyelvtudományi értekezések”, nr. 50 (1965), pag. 6—8.

²⁴ Tamás Lajos, *A magyar eredetű rumén kölcsönszavak művelődéstörténeti értékelése*, Cluj 1942, p. 15—16; Emil Petrovici, *O particularitate a fonetismului maghiar oglindită în elementele maghiare ale limbii române*, în SCST, Seria III, V, nr. 3-4, p. 450—451, 464.

²⁵ Géza Bléy, *Influența limbii române asupra limbii maghiare. Studiu lexicologic*, Sibiu, 1942, p. 89.

²⁶ Alexici György, în „Magyar Nyelvőr” XVII (1888), nr. 1, p. 156.

ghiară: *egres* > *agriș*, *ellen* > *alean*, iar cele cu *e* — reprezintă împrumuturi mai recente: *emeleti* < *emelet* „*etaj*”²⁷, *erdebir* < *erdőbér* „census silvarum”. De asemenea, cuvintele cu *ou* final sînt mai vechi decît cele terminate în — *ău*, primele sînt mai apropiate de etimonul maghiar în *ou*²⁸ (de exemplu *copou-căpău*²⁹ etc.). Pe terenul limbii române — *ou*, constînd din două elemente cu caracter labial, printr-un proces de diferențiere a ajuns la — *ău*³⁰. Dintre ele — *ău* are o răspîndire mai mare, datorită și folosirii sale ca sufix, iar — *ou* se găsește mai ales în Moldova unde păstrarea formelor arhaice în împrumuturile maghiare, datorită izolării lor, nu este o raritate.

Se susține de obicei că rom. *oraș* provine din magh. *város*. Noi înșine am acceptat același etimon³¹. Faptele ne obligă însă să revenim asupra acestei etimologii, în sensul că vom prezenta o altă ipoteză, mai apropiată, poate, de realitatea lingvistică. Mai mulți cercetători, buni cunoscători ai relațiilor lingvistice româno-maghiare, consideră că etimonul cuvîntului românesc *oraș* este magh. *wáras* o formă arhaică și dialectală, cu *v* bilabial și cu *a* (*â*) în loc de *o*³² în sufix. În discutarea celor două etimonuri propuse, nu s-a ajuns încă la un punct de vedere unanim acceptat. Ipoteza cu — *as* însă are de partea sa nu numai argumente de natură diacronică și de geografie lingvistică, ci și faptul că ea se încadrează mai ușor în sistemul limbii române, iar adaptarea este mai simplă, mai firească (— *aș* are o frecvență mult mai mare în limba română decît — *oș*)³³.

În limba maghiară veche nu exista un *v* labiodental, ci unul bilabial³⁴. În împrumuturile românești de origine maghiară consoana bilabială *w*, formînd o unitate cu vocala următoare se redă, de obicei printr-o vocală labială: *wáras* > *uăraș* > *uoraș* > *oraș*. Împrumuturile mai noi nu mai oglindesc această evoluție întrucît nici în etimonurile maghiare nu mai avem consoană bilabială, ci una labiodentală. Magh. *Varjas* > rom. *Oriș*, toponimic, este un împrumut mai vechi decît *Variaș* sau *Vărghiș*, *Virghiș*, care presupun un prototip mai nou cu *v* (și nu *w* — ca *Uarjaș*). Chiar și formele mai noi se distanțează între ele în timp: *Variaș* cu *rî* este mai veche decît *Vărghiș*, *Virghiș* care prezintă o transformare ulterioară *rî* > *rg'*. Tot astfel sînt mai vechi variantele *ogas*, *ormeghie* decît *văgas*, *varmeghie*³⁵ etc.

²⁷ Romulus Todoran, *Graiul din Vilcele*, în *Materiale și cercetări dialectale*, București, 1960, p. 68.

²⁸ Emese Kis, *Sufixul -ău în cuvintele de origine maghiară din limba română*, în CL. V. (1960), p. 80.

²⁹ V. Arvinte, *lucr. cit.*, p. 213—214; Sulán Béla, *Magyar —ó > szláv —ou ~ —ov?* în Nyk. LIV. (1962), p. 216—218.

³⁰ Al. Philippide, în *Originea românilor*, vol. II., Iași, 1927, p. 95, consideră că „terminația —ou a devenit —ău probabil după ce se produsese diftongarea la forma de plural”.

³¹ Cf. AUT., 1968, p. 297.

³² Szabó T. Attila, *Történeti nyelvjárás* (manuscris); Kis Emese, *lucr. cit.* (manuscris). Aceeași soluție mi-a sugerat-o și Balázs L. Deosebirea între cei trei lingviști constă în aceea că Szabó T. Attila vorbește de formă arhaică, Balázs L. de formă dialectală, iar Kis E. de formă arhaică, dialectală. Cum am arătat, între arhaic și dialectal în multe cazuri o delimitare precisă este greu de făcut, totuși prezența lui *w* pledează pentru forma arhaică.

³³ Pentru etimologie vezi și M. Costăchescu, *Documentele moldovenești, înainte de Ștefan cel Mare*, Iași, 1932, vol. II., p. 458.

Cum se explică însă că într-o perioadă mai veche existau paralele forme dintre care unele continuau un *w* (bilabial), iar altele un *v* (labiodental); *Oșorhei-Vaşarheiu* sau *Covăsinț* și *Cuvin*. Renumitul slavist maghiar Kniezsa I. credea că aceste forme cu *v* au intrat „prin mijlocire slavă” în limba română³⁶. În cazul acesta potrivit teoriei împrumutului direct ele nu sînt împrumuturi din maghiară. Majoritatea lingviștilor sînt de părere că nu este nevoie să apelăm la o explicație prin slavă³⁷. Aceste cuvinte cu *w* bilabial sau *v* labiodental preluate de limba română oglindesc situația din limba maghiară în care, în perioada împrumutării lor, lupta între elementul vechi (*w*) și cel nou (*v*) nu se încheiase încă. Deci ele puteau fi împrumutate în același timp, eventual în ținuturi diferite.

Dintre variantele *hădărag-hădărău*, Bitay Árpád consideră pe prima un împrumut mai vechi³⁸, Bazîndu-se pe „conservatorismul fonetic” al cuvintelor intrate în alte limbi, Bitay susține etimonul magh. vechi *hadaray* > *hădărag* respectiv un împrumut mai recent magh. *hadaró* > rom. *hădărău*. N. Drăganu contestă valabilitatea acestei soluții: „Această derivare ar fi posibilă însă numai în cazul în care pe *hădărag* l-am fi primit înainte de secolul al XV-lea pînă cînd ține rostirea ungurească cu *y*....”, și propune o evoluție inversă: *hadaró* > *hadarou* > *hadarov* > *hadaroh* > *hădărău* și *hădărag*³⁹. DA explică forma *hădărag* prin schimbare de sufix: *ău* — *eag*. Ideea evoluției inverse este extrem de interesantă, dar puțin probabilă din cauza prea multor trepte intermediare. Explicația prin presiunea formelor în — *ag* pare cea mai acceptabilă, deși exemplele sînt puține la număr. Cu toate acestea păstrarea unei forme arhaice în *hădărag* nu este, cel puțin teoretic, imposibilă. Argumentele pentru *hădărău* nu sînt hotărîtoare împotriva vechimii variantei *hădărag*. Prezența acesteia din urmă, înainte de secolul al XV-lea nu poate fi nici probată nici infirmată, deci nu poate fi un argument nici *pro* nici *contra*. Impunerea sufixului — *ău* în locul altor terminații ale etimonului este mai frecventă în limba română decît cea a lui *-ag*⁴⁰, *făcălan* — *făcălău*, *calodă-călădău* „butuci” etc. Inexistența concurenței dintre *-ău* și *-ag* în româna nu exclude posibilitatea împrumutării varian-

³⁴ Al. Graur, *Notes sur les diphtonges en roumain*, în BL. III (1935), p. 46; E. Petrovici, *O particularitate a fonetismului maghiar oglindită în elementele maghiare ale limbii române*, în ȘCST. Seria III, V, nr. 3—4, p. 439—475; Benkő Loránd, *op. cit.*, p. 77—78; Bárczi Géza—Benkő Loránd—Berrár Jolán, *lucr. cit.*, p. 29, etc.

³⁵ Emil Petrovici, *Rom. Oriș, Oriș, Oriș, Orăș, Orășeni* < magh. *Varjas*, în „Buletinul Universităților” V. Babeș și „Bolyai” Cluj, 1956, p. 259—264.

³⁶ Kniezsa I., *Keletmagyarország helynevei*, în Deér József—Gáldi László, *Magyarok és románok*, Budapest, 1943, vol. I, p. 190.

³⁷ Emil Petrovici, *A magyar bilabialis v hang...* p. 7; Tamá L. *ibidem*, p. 11; Benkő Loránd, *ibidem*, p. 20.

³⁸ Dr. Bitay Árpád, *Ujabb szempontok és adatok a román nyelv magyar elemeinek kutatásához*, în „Emlékkönyv a Székely Nemzeti Múzeum ötvenéves jubileumára”, 1929, p. 622—623.

³⁹ N. Drăganu, *Etimologii*, în DR. VI (1929—1930), p. 302 (De fapt *y* a dispărut încă prin secolul al XII-lea, cf. Bárczi Géza, *Magy. hangtört.*, p. 111.

⁴⁰ S. Pușcariu, *Etimologii*, în DR. II (1921—1922, p. 600—603; N. Drăganu, *Elemente ungurești*, în DR. III (1923), p. 714.

telor în două epoci diferite. Structura fonetică a formei *hădărag* se poate explica mai bine din *hadaray*, dar nu e sigur că vom urma drumul făcut în realitate de acest cuvânt. Explicația prin *hadaray* este posibilă, dar nu și absolut necesară⁴¹, cu atât mai mult cu cât exemple prea numeroase nu avem la îndemână, (cf. totuși *copciolog* „ornament”).

Substituirea lui *gy* în cuvintele ungurești cu *g* (în subdialectul crișean : *j*), iar în altele prin *g'* necesită o explicație tot de ordin cronologic. Împrumuturile cu *g* sînt mai vechi și mai răspindite (*gyalu* > *gealău*, *gyölölni* > *gilălui* „a urî”⁴²), cele cu *g'* mai noi și cu o circulație mai restrînsă (*gyalog* > *ghiolog* „pe jos”, *gyilkos* > *ghilcoș* „ucigaș”, *gyufa* > *ghiufă* „chibrit” etc.)⁴³.

Ovid Densusianu, pentru a argumenta teza sa, după care evoluția *cl'* > *k'* s-ar fi încheiat pînă în secolul al XIII-lea, înaintea împrumuturilor din sîrbă și maghiară în care *cl'* și *gl'* n-au mai trecut la *k'*, *g'*, aduce ca probe și magh. *fáklya* și *máglya* pentru rom. *făclie* și *mîglă*⁴⁴. Lăsînd la o parte faptul că forme cu *cl'*, *gl'* sînt atestate și mai tîrziu⁴⁵, constatăm că magh. *fáklya* și *máglya* nu pot contribui cu nimic la elucidarea problemei întrucît și în maghiară ele se abat de la evoluția fonetică normală. *Fáklya* și *máglya* fiind împrumuturi și în maghiară, în perioada la care se referă Ov. Densusianu, prezentau încă fonetismele *cl*, *gl* : *fákla*, *mágla*⁴⁶ (și nu *cl'*, *gl'*) pe care îl mențin în anumite graiuri și astăzi⁴⁷.

Oprindu-ne aici cu înșiruirea exemplelor, insistăm asupra necesității unei examinări deosebit de atente și obiective prin care să se evite suprasolicitarea unor fapte de limbă pentru a argumenta nu ceea ce există, ci ceea ce este, eventual, tentat autorul să găsească.

Credem că cele prezentate mai sus ne permit să conchidem că cercetarea fonetismului împrumuturilor este unul dintre mijloacele cele mai importante în cunoașterea stratificării istorice a cuvintelor românești de origine maghiară.

⁴¹ Pentru *y* vezi Bárczi Géza, *Magyar hangtörténet...*, p. 90, 111, 122, 134; Idem *A Magyar nyelv életrajza*, Budapest, 1966, p. 138—139.

⁴² Chiar între cele cu *g* și *j* s-ar putea face o diferențiere, în sensul că unele dintre cele cu *j* ar putea reda un vechi sau dialectal: *dzs* din maghiară, cf. LR. XVI (1967), p. 407—409.

⁴³ Ion Pătruț, *Velarele, labialele și dentalele palatalizate*, în DR, X₂, (1943), p. 298—308, E. Petrovici, *O particularitate*, p. 452, nota 3; Idem *Toponimice de origine slavo-bulgară pe teritoriul R.P.R.*, în CL. II (1957), p. 23—46; Idem *Lingua román helynév < m. Lengyen*, în NyIrK, I (1957), p. 28. Bárczi Géza-Benkő Loránd-Berrár Jolán, *A magyar nyelv...*, p. 117—119.

⁴⁴ Ovid Densusianu, *op. cit.*, vol. I, p. 199.

⁴⁵ P. Neiescu, *Un arhaism în fonetismul din graiul bănățean*, în CL. VIII (1963), p. 45—58.

⁴⁶ *Fáklya* provine din lat. *fac(u)la* iar *máglya* (*magla*) din sl. *mogila*. Cf. Bárczi Géza, *Magyar hangtörténet*, p. 66, 114. Evoluția lui *cl* era în funcție de originea etimonului, vezi Benkő Loránd, *lucr. cit.*, p. 97—98; Idem *A magyar ly hang története*, în Nyelvtudományi Értekezések, nr. 1, Budapest, 1953, p. 58.

⁴⁷ Kálmán Béla, *Nyelvjárássaink*, Budapest, 1966, p. 46.

К ВОПРОСУ О СТРАТИФИКАЦИИ ВЕНГЕРСКИХ ЗАИМСТВОВАНИЙ В РУМЫНСКОМ ЯЗЫКЕ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Лексические заимствования распространены неравномерно не только в пространстве, но и во времени. Как известно, древность заимствованных элементов не совпадает с их фиксацией в письменных памятниках, поэтому их датирование является одним из сложнейших вопросов лингвистики.

В настоящей статье автор, опираясь на фонетические особенности этимонов и их рефлексов в румынском языке, пытается установить относительную хронологию некоторых заимствованных лексических элементов венгерского происхождения (*Ciuc* < *Csik*; *Ceahlău* < *Csahló*, *Csalhó*; *-şig*, *-şîg*, *-şug* < *-ség*, *-sig*; *tulai*, *tîlhar* < *tulvaj*, *tolvaj*; *alean* < *ellen*; *mîglă* < *măgla*, *măglya* etc.).

CONSIDÉRATIONS SUR LA STRATIFICATION DES EMPRUNTS HONGROIS DANS LA LANGUE ROUMAINE

(RÉSUMÉ)

La diffusion temporelle des emprunts lexicaux d'une langue est inégale, tout comme la diffusion spatiale. On sait que dans la plupart des cas l'ancienneté d'un emprunt ne coïncide pas avec son attestation, d'où la très grande difficulté de dater les éléments allogènes.

Dans cet article, l'auteur examine les particularités phonétiques des étymons ainsi que celles de leurs reflets roumains, en essayant d'établir la *chronologie relative* de plusieurs emprunts roumains d'origine hongroise (*Ciuc* < *Csik*; *Ceahlău* — *Csahló*, *Csalhó*; *-şig*, *-şîg*, *-şug* < *-ség*, *sig*; *tulai*, *tîlhar* — *tulvaj*, *tolvaj*; *alean* — *ellen*; *mîglă* — *măgla* *măglya* etc.).

ROMANUL FILOZOFIC ȘI SPIRITUL LUMINILOR

A devenit o realitate unanim recunoscută faptul că romanul a cîștigat în epoca noastră fascinația unui mit iar fluxul neîntrerupt al formelor sale eterogene a intrat în domeniul firescului, aparținînd implicit structurii spirituale a lumilor civilizate. Ceea ce numim astăzi *roman modern* sublimează în sine elemente atît de variate, evoluția sa urmînd de-a lungul a cîtorva secole un fir ascendent extrem de sinuos, încît numai cu mare dificultate i se pot stabili formele inițiale cu valențe de etimon. Un argument concret în această privință îl oferă geneza și evoluția *romanului parabolic* în care sensul prim și universal al adevărului uman este criptic difuzat între fațetele bogat irizate ale unei ample *alegorii*, aceasta însăși — implicit nota de *absurd* care îi este caracteristică — devenind un fel de realitate secundă exprimată în artă. Creații proteice ale secolului nostru ca *Insula pinguinilor* (1908) a lui Anatole France, *Pe falezele de marmură* (1939) a lui Ernst Jünger și *Jocul perlelor de sticlă* (1942) de Hermann Hesse își dezvăluie semnificația tocmai prin raportul dintre *mască* și concretul cotidian, raport ce cuprinde adesea în sine o nuanță de *mister* cu implicații utopice, stabilind o corelație derivată între anecdotic și esențial¹. Această formulă se întîlnește și în multe dintre romanele cu caracter științifico-fantastic ale lui H. G. Wells.

Am amintit doar una dintre formele pe care le-a dobîndit în veacul contemporan ceea ce îndeobște denumim, printr-un atribut aparent pretențios și general, *roman filozofic*. În apariția și evoluția acestui gen, în profunda și variata sa gestație, se remarcă îndeosebi o epocă istorică în care corelația dintre ficțiune și cugetare este atît de evidentă, încît, în aparență, acest veac ar putea fi acuzat de naivitate sau tezism. Secolul al XVIII-lea este cel care a cunoscut o bogată prezență a romanului filozofic, în plină desfășurare a dezideratelor etice și estetice ale Luminilor, epocă în care literatura însăși a devenit unul dintre principalele instrumente de promovare a unor principii social-filozofice ce loveau în fixismul și scolastica unei orînduiri perimate. Ascendența romanului filozofic al secolului al XVIII-lea, fără a fi vorba de o influență directă sau de o cauzalitate similară, trebuie recunoscută, prin intermediul literaturii utopice receptată ca *formulă arhetipală*, în lucrări ale antichității ca *Dialogurile lui Timaeus și Critias* și *Republica*², scrieri ale lui Platon cu certe calități literare în care însă atributele estetice nu au o autonomie conștientă, ci sînt generate de exteriorizarea unui amplu și profund joc intelectual. Referindu-se la această filiație, R. - M. Albérès afirmă că „după *Republica* lui Platon, romanul este *utilizat ca mijloc* și nu servește decît la expunerea de teorii”³. Descinzînd doar parțial din asemenea prototipuri strălucite ale antichității, cuprinzînd în structura sa conceptuală principii filozofice ale contemporaneității, ficțiunea filozofică a secolului Luminilor — romane, nuvele, povestiri — se alimentează atît din tradiția romanului de călătorii din literatura engleză, cît și din cea a romanului picareesc și a modei orientalisticii, larg răspîndite în Occident în primele decenii ale veacului.

André Maurois, întîlnind la Voltaire povestirea și romanul filozofic, a încercat să definească genul pornind de la premiza că „romanul filozofic este un gen dificil pentru că este un gen hibrid”⁴. Se poate conchide astfel că romanul filozofic s-a ivit în punctul de

¹ Cf. și R. - M. Albérès, *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel, 1962, p. 376—377.

² vezi Emil I. Diaconu, *Utopia în literatura engleză*, Cluj, Tip. „Gloria”, 1936, p. 3—5.

³ R. - M. Albérès, *lucr. cit.*, p. 375.

⁴ André Maurois, *De La Bruyère à Proust*, Paris, Arthème Fayard, 1964, pag. 43.

tangență dintre *eseul* sau *pamfletul* filozofic — specie în care se urmărește *demonstrarea* rațională și directă a unui principiu — și romanul propriu-zis, în care elementul definitoriu îl constituie ficțiunea. În primă instanță și romanul filozofic — de aceea este *roman* și nu *eseu* — narează întâmplări imaginare aflate într-o organică corelație epică. Ceea ce îi este propriu, raportat la celelalte genuri și specii literare, constă în primul rînd în jocul intelectual al ipotezelor. Personajele, fie că populează ținuturi inexistente geografic, fie țări din orient sau de pe continentul american, comportă în profilul lor spiritual principii și trăsături cu caracter filozofic, teologic, moral și social, proprii occidentului european din secolul al XVIII-lea. Întîmplările cu un pronunțat caracter fictiv sînt utilizate ca argument al viziunii cuprinzătoare a scriitorului asupra existenței, viziune care se desprinde din însuși filonul epic al creației. În acest gen de roman, ficțiunea — întîmplarea incredibilă și absurdă — înlocuiește demonstrația rațională a unui principiu filozofic, avînd însă aceeași valență *demonstrativă*. Spre pildă, la Jonathan Swift, relatarea moravurilor liliputane devine modalitatea alegorică în dezvăluirea și satirizarea moravurilor societății engleze din primele decenii ale veacului, iar faptul că personajul Gulliver nu întîlnește în nici un ținut prin care îl poartă destinul său de veșnic naufragiat o societate *ome-nească* perfectă, argumentează natura sceptică a viziunii scriitorului.

Creatorii de romane filozofice apelează, asemenea fabuliștilor, la *alegorie* tocmai pentru a-și exprima sub vălul ei principiile, într-o epocă în care filozofia, asumîndu-și rolul de corectiv major al vieții sociale, devansase cu mult viziunea oficială despre om și destinul său. De aceea, după cum afirmă într-un context similar și Vera Călin, reprezentanții Luminilor au scris „număratele ficțiuni cu străini și primitivi, ... pentru a clătina învechitele certitudini sociale, politice, filozofice, religioase”⁵. Romanul filozofic demonstrează un adevăr moral sau social care contravine oficialității. Procedul, cu implicațiile sale satirice, este frecvent utilizat în epocă și în cadrul romanului realist de moravuri, fără a pătrunde însă în țesătura intimă a creației, el limitîndu-se la rolul de *pretext*. Montesquieu aduce doi persani la Paris pentru ca, din antiteza dintre naivitatea disimulată și viciile pariziene din al doilea deceniu, să creioneze o amplă frescă de moravuri. După Montesquieu, Oliver Goldsmith va aduce un călător chinez pe străzile Londrei. Asemenea lui iUsbek și Rica, Lian Chi Altangi — un fel de „cetățean al lumii” cum îl numește Paul Hazard⁶ —, va comunica prietenilor de departe impresiile sale și-i va ridiculiza pe eleganții gentlemani care și-au concentrat tot orgoliul în peruca lor pudrată. În 1767, Voltaire în romanul *Naivul*, va debarca un huron în Franța, personaj ce va scandaliza morala curentă tocmai pentru că era inocent și lipsit de prejudecăți.

Romanul filozofic, mai profund și comportînd în structura sa o satiră mai generalizată și mai virulentă, pornind de la prezentarea unor moravuri contemporane, va viza în primul rînd dezvăluirea unei realități esențializate la maximum în ce privește destinul întregii umanități. Ca materie primă a alegoriei, va prefera *călătoriile imaginare*. Elementul epic își declină avatarurile într-un cadru în aparență extraomenesc, chiar extraterestru uneori. Din această aparentă antinomie dintre real și imaginar apare o nuanță specifică de *absurd* pe care o întîlnim atît la Swift, cît și la Voltaire. Referindu-se la structura *Călătoriilor lui Gulliver*, Emile Legouis afirmă: „Reducția la absurd este metoda obișnuită a lui Swift”⁷ și exemplifică printr-un remarcabil fragment din descrierea Academiei din Lagado: „Împotriva ciocnirilor prea violente dintre partide, doctorul propunea un leac minunat de împăcare. Iată-l: ieși o sută de conducători ai fiecărui partid, îi așezi perechi-perechi pe cei ale căror capete sînt cam de aceeași mărime, apoi pui doi meșteri îndemînateci să le rezeze căpățînile cu fierăstrăul, în același timp, în așa fel, încît creierii să fie împărțiți în două jumătăți egale. Jumătățile astfel obținute să fie schimbate între ele, fiecare fiind așezată în țeastă potrivitului. (...)”⁸. Iar în povestirea *Micromégas* a lui

⁵ Vera Călin, *Alegoria și esențele*, Buc., E.L.U., 1969, p. 73.

⁶ Paul Hazard, *La pensée européenne au XVIII^e siècle*, Tome I, Paris, Boivin & Co., 1946, p. 6.

⁷ Emile Legouis, *A Short History of English Literature*, translated by V. F. Boyson and J. Coulson, Oxford, At the Clarendon Press, 1965, p. 216.

⁸ Jonathan Swift, *Călătoriile lui Gulliver*, în românește de Leon D. Levițchi, Buc., E.L., 1969, p. 220—221.

Voltaire, planeta noastră e vizitată de două ființe raționale extraterestre de dimensiuni gigantice. Trebuie menționat însă că, în contextul literar al secolului Luminilor, *absurdul* se menține în limitele unei utilități exterioare, joacă doar rolul unei ample metafore care nu vizează — poate cu excepția lui Swift — condiția umană în accepția actuală a termenului. Referindu-se la procedeul alegoric și citind exemplul clasic al *Istoriei ieroglifice*, Marian Popa a intuit clar fenomenul atunci când afirmă că „alegoria va apare ca o mască a realității și nu ca o descoperire a ei. Personajul este unul mascat, dar cu o mască convențională, care nu-i modifică structura”⁹. Putem afirma deci că alegoria, implicit nuanța ei de absurd, în romanul filozofic nu schimbă datele fundamentale ale realității, ci doar le conferă un alt veșmînt, stabilind alte raporturi, adesea convenționale, ireale dar acceptate, între fenomene. Dimensiunile filozofice se dobîndesc tocmai prin excepționala capacitate a alegoriei de a exprima prin proporțiile ei o realitate umană esențializată. În secolul al XVIII-lea, alegoria devine astfel o altă formă a *spiritului critic și filozofic* care constituie coloana vertebrală a ideologiei progresiste a epocii.

La baza ideologiei Luminilor stă afirmarea ideilor de rațiune, justiție și libertate. În numele acestor deziderate, se concepe un *filtru critic* prin care sînt trecute toate elementele ce constituie existența socială și spirituală a Europei de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea și din cel următor. Fr. Engels, care a intuit echilibrul temporar dintre aspectul general critic al Luminilor și caracterul lor de clasă, nota în cunoscuta *Introducere la Anti-Dühring*: „Religia, concepția despre natură, societatea, ordinea de stat, toate au fost supuse celei mai necruțătoare critici; toate trebuiau să-și justifice existența în fața scaunului de judecată al rațiunii sau să renunțe la existență. Rațiunea a devenit unica măsură a tot ce exista”¹⁰. Și ca un fapt paradoxal, pe care îl descifrăm în însăși țesătura internă a romanului filozofic, acest *spirit critic* european, care descinde din *scepticism* față de aspectele tradiționale ale existenței, va constitui în cadrul suprastructurii sociale principalul factor dinamizator.

Generat de o epocă de criză — „criză a conștiinței europene” cum o numea Paul Hazard —, pornind de la Spinoza în Țările de Jos, de la Pierre Bayle și Richard Simon în Franța și de la John Locke în Anglia, spiritul critic se manifestă în „literatură, morală, politică, filozofie; el este sufletul acestei epoci polemice; nu s-a mai întîlnit nici o epocă în care să aibă reprezentanți atît de iluștri, în care să se exercite pe plan atît de larg, în care să fie mai acid, cu aerele sale ironice”¹¹. Spiritul acesta polemic, care va culmina prin Swift, Fielding, Voltaire, Diderot, Rousseau, Lessing, nu se axează pe concepte utopice, idealizante, cu privire la condiția umană, așa cum au făcut-o creatorii de *utopii* din Renaștere ca Morus, Bacon, Campanella sau moralisții secolului al XVII-lea, ci, pornind de la însăși natura omului, reprezentanții Luminilor vor fonda o justiție posibilă, bazată pe respectarea adevărului, a dreptății și a egalității.

Proza filozofică, așa cum apare ea în creația lui Swift și în cea a lui Voltaire, comportă în sensurile ei întreaga frămîntare a acestei epoci. Nuanța sceptică ce conturează profilul *Călătoriilor lui Gulliver* (1726) și al tuturor povestirilor și romanelor lui Voltaire de la *Viziunea lui Babouc* (1747) pînă la *Urechile Contelui de Chesterfield* (1775), se explică ca un reflex pe plan artistic al *scepticismului rațional* al Luminilor. La unii cercetători se întîlnește opinia radicală și exclusivistă conform căreia fie că „mizantropia” lui Swift este cea a reprezentantului unei clase înfrînte”¹², fie că „în tabăra *Tory* cea mai capabilă pană a fost cea a lui Jonathan Swift”¹³, opinie generată uneori de extinderea asupra întregii vieți swiftiene a sporadicei sale apartenențe la tabăra *tory*-lor, alături de tradiționala identificare a destinului lui Swift cu cel al personajului său Gulliver. Cercetători mai vechi ai lui Swift au afirmat chiar că romanul despre Gulliver, deși e o carte mare, nu este totuși esențială, datorită negativismului absolut. Referindu-se la partea patra a cărții, Samuel

⁹ Marian Popa, *Homo fictus*, Buc., E.L., 1968, p. 177.

¹⁰ Fr. Engels, *Anti-Dühring*, Buc., E.S.P.L.P., 1955, p. 23—24.

¹¹ Paul Hazard, *lucr. cit.*, p. 11.

¹² A. L. Morton, *Utopia engleză*, în românește de L. Levițchi, Buc., E.S.P.L.P., 1958, p. 124—125.

¹³ G. H. Mair, *Modern English Literature, 1450—1959*, Third Edition, With additional chapters by A. C. Ward, London, Oxford University Press, 1960, p. 108.

Johnson în *Life of Swift* (1781) scria că „oferă maximum de dezgust”¹⁴, Thackeray în 1853 consideră morala din *Gulliver* drept „oribilă, rușinoasă, inumană, de condamnată”¹⁵ iar francezul Augustin Filon conchidea că „totul este rău în viață, inclusiv viața însăși. Acesta va fi, dacă se poate, ultimul cuvânt al cărții”¹⁶.

În opoziție cu asemenea opinii învechite, dar adnc înrădăcinate în conștiința literelor europene, în ultimul deceniu critica și istoria literară înfirmă tot mai mult opinia că romanul lui Swift, *Călătoriile lui Gulliver*, ar fi un document eminamente negativist¹⁷. Există în această carte sugerate norme de conduită umană și un profund spirit filozofic, pe care însuși Lemuel Gulliver nu le sesizează: „... glasul lui Swift — sau glasurile care adesea se pronunță în diverse chestiuni — este diferit de cel al lui Gulliver”¹⁸. Astfel, în partea patra a romanului — în aparență cea mai virulentă la adresa oamenilor — apare în final un om care-l ajută pe Gulliver să se întoarcă acasă, în Anglia. Acesta e Don Pedro de Mendez, căpitanul portughez. Pe corabie, el îl tratează pe naufragiat cu mult tact și înțelegere. Gulliver care se încercase între timp de ridicol, nu sesizează omenescul acestei atitudini, dar o receptează cititorul. De asemenea, în partea a doua se întâlnește o umanitate idealizată în teoriile pline de respect ale monarhului uriașilor față de moralitate și guvernământ, iar în partea a patra, în țara Houyhnhnm-ilor, Gulliver găsește în viețuitoarele patrupede ființe care excelează prin prietenie și bunăvoință și care-și sfătuiesc copiii să fie temperați, productivi și atletici. Asemenea elemente atestă la Swift atît prezența moștenirii utopice, cît și preocuparea de a concepe, în spiritul veacului său, o societate bazată pe o morală umană și rațională.

În concluzie se poate afirma că omenirea nu iese cu totul condamnată din contextul *Călătoriilor lui Gulliver*, că există părți care sugerează posibilitatea regenerării morale a umanității. Amărăciunea lui Swift nu este cea a unui om ce neagă în general demnitatea umană și valoarea fericirii omenești, ci a unui om care a constatat că menirea nobilă a omului în univers este mereu negată de epoca sa. Valorile morale pentru care milita Swift sînt cele ale ideologiei Luminilor și le enumeră însuși Gulliver la întoarcerea din ultimul său periplu: „... aș dori mai curînd ca houyhnhnm-ii să poată sau să vrea să trimită cît mai mulți locuitori de ai lor ca să civilizeze Europa, învățîndu-ne ce este onoarea, dreptatea, adevărul, cumpătarea, spiritul cetățenesc, curajul, castitatea, prietenia, ...”¹⁹. Iar faptul că, cel puțin din punct de vedere spiritual, Swift s-a detașat de ceea ce A. L. Morton numea „clasă înfrîntă”²⁰ nu este argumentat numai de virulenta satiră la adresa ambelor partide — *whig* și *tory*, ci chiar de o directă și puternică diatribă la adresa întregii nobilimi: „... tinerii noștri nobili sînt crescuți din copilărie în trîndăvie și lux; de îndată ce le-o îngăduie vîrsta, ei își macină puterile și se molipsesc de boli îngrozitoare în urma legăturilor cu femeile destrăbălate, iar atunci cînd și-au irosit averea, ei se însoară cu o femeie de rînd, o ființă respingătoare și cu o sănătate șubredă, pe care o urăsc și o disprețuiesc; ei se însoară numai de dragul banilor (...)”²¹.

Nu întîmplător, Lemuel Gulliver este căpitan și chirurg de vas, este un membru al acelei *middle class*, specifice Angliei din secolele XVII și XVIII, un tipic englez, instruit și rațional, care întreprinde patru călătorii pe mare ajungînd în ținuturi cu lumi fantastice ce cuprind în esență, fie prin similitudine, fie prin antiteză, o virulentă și rațională satiră la adresa societății engleze contemporane scriitorului. Această satiră nu constituie

¹⁴ Apud Robert Hunting, *Jonathan Swift*, New York, Twayne Publishers, 1967, p. 94.

¹⁵ *Ibidem*, p. 95.

¹⁶ Augustin Filon, *Histoire de la littérature anglaise depuis ses origines jusqu'à nos jours*, deuxième édition, Paris, Hachette, 1896, p. 338.

¹⁷ Vezi Robert Hunting, *lucr. cit.*, p. 92—93; Vera Călin, *lucr. cit.*, p. 72—73; John M. Munro, *Book III of „Gulliver's Travels” Once More*, în *English Studies*, Amsterdam, vol. XLIX, vol no. 5, 1968, p. 434.

¹⁸ Robert Hunting, *lucr. cit.*, p. 93.

¹⁹ Jonathan Swift, *op. cit.*, p. 358.

²⁰ A. L. Morton, *lucr. cit.*, p. 125.

²¹ Jonathan Swift, *op. cit.*, p. 308.

însă decît materializarea pe plan estetic a unui amplu fond filozofic care, chiar neordonat într-un *sistem*, transcende în roman frămîntarea și avatarurile curențelor de idei din epoca lui Swift.

Acest ciudat și pitoresc, absurd și natural amalgam de satiră morală și utopie, de pamflet poetic și eseu filozofic pe care-l constituie *Călătoriile lui Gulliver*, a determinat de-a lungul anilor o variată gamă de încercări de a-l defini ca specie românească. Profesorul american Robert Hunting, într-o recentă monografie asupra lui Swift, efectuează o succintă trecere în revistă a diverselor accepțiuni prin care a fost receptată cartea: o satiră la adresa cărților de călătorii dar în același timp ea însăși o fermecătoare relatare de călătorii, o satiră a omenirii și a evenimentelor contemporane, o alegorie²² și, ca atare, un amplu rechizitoriu la adresa opacității omenirii, în parte — o dezvăluire a lui Swift însuși, sau chiar opinia cea mai recentă conform căreia Gulliver „poate fi receptat ca fiind figura unui artist aproape complet alienat (subl. ns.) în raport cu cei din jurul său”²³.

Călătoriile lui Gulliver par a fi însă în primul rînd un *modern roman filozofic*, deoarece, mai presus de elementele fantastice și finalitatea satirică, întîlnim în paginile cărții o prezentare impresionantă a legilor vieții sociale, dezvăluirea fondului marilor conflicte istorice, infirmarea unor iluzii și speranțe ale epocii. Acest fond de subtilă și profundă cugetare asupra destinului uman în general, se exteriorizează prin modalități specifice curențelor de idei ale epocii, modalități care au pătruns în însăși structura infracțională a cărții, devenită astfel o expresie artistică a acestor orientări.

Încă dintr-o scriere polemică de tinerețe, *Povestea unei putini* (1967), Swift a mani-festat o înclinație evidentă spre un consecvent dualism epistemologic. În acest sens, Phillip Harth, cel mai avizat cercetător al scrierii amintite, relevă cele două modalități care se conjugau la 1697 în gîndirea lui Swift: „Prima este aceea a rațiunii (subl. ns.), care duce la adevăr. (...), Cealaltă este cea a imaginației (subl. ns.), care duce numai la amăgire și care e specifică celor care se lasă furați de entuziasm. ...”²⁴. Phillip Harth constată prezența în gîndirea lui Swift a unor elemente din raționalismul cartezian, receptate prin filiera raționalismului anglican, dar în același timp și pătrunderea treptată a elementelor noului — empirismul senzualist al lui John Locke, răspîdit și devenit popular în Anglia după apariția cărții acestuia, *Essay concerning Human Understanding* (1690). Răsgîndirea empirismului se produce concomitent cu declinul raționalismului cartezian.

Viziunea lui Swift va cunoaște, între *Povestea unei putini* și *Călătoriile lui Gulliver*, o evoluție treptată dar nu exclusivă de la raționalism la empirism. Este semnificativ episodul din *Călătoriile lui Gulliver* cînd, în insula Glubdubdrib, spiritul lui Aristotel, invocat în fața lui Gulliver, își exprimă satisfacția că „doctrina lui Epicur” și „sistemul lui Descartes urmau să-și piardă în curînd orice însemnătate”²⁵. De aceea, se poate afirma că, dacă în *Călătoriile lui Gulliver* satira este raționalistă și adesea în spiritul moralisților secolului al XVII-lea, viziunea generală depășește nota abstractă a raționalismului cartezian. Cele patru călătorii constituie ample *experiențe* pentru însuși eroul cărții, experiențe care se înscriu fără îndoială sub zodia empirismului lui John Locke. Referindu-se la *experiență*, Locke scria: „Pe aceasta se sprijină toată cunoașterea noastră și din aceasta provine în cele din urmă ea însăși. Observația, ... este cea care procură intelectului toate elementele gîndirii. Acestea două sînt izvoarele cunoașterii, de unde se nasc toate ideile pe care le avem sau pe care le putem avea în chip natural”²⁶. Întregul mod de gîndire al lui Gulliver se bazează pe o asemenea *reflecție* izvorită din *experiență*. Sub imperiul experienței va ajunge personajul lui Swift să reflecteze asupra adevărului afirmațiilor unor cugetători: „Filozofii au fără îndoială dreptate, atunci cînd ne spun că nimic nu e mare sau mic decît

²² Interpretare adoptată și de Vera Călin în *Alegoria și esențele*, depășind cu mult interpretarea lui Robert Hunting tocmai prin sesizarea implicațiilor filozofice (v. V. Călin, *ed. cit.*, p. 72—73).

²³ Robert Hunting, *loc. cit.*, p. 95—96.

²⁴ Phillip Harth, *Swift and Anglican Rationalism, The Religious Background of „A Tale of a Tub”*, The University of Chicago Press, 1961, p. 143.

²⁵ Jonathan Swift, *op. cit.*, p. 232.

²⁶ John Locke, *Eseu asupra intelectului omenesc*, vol. I, Buc., Ed. științifică, 1961, p. 81,

prin comparație²⁷, atestînd prezența în gîndirea lui Swift însuși a acelui *relativism* specific gîndirii secolului al XVIII-lea aflat în plină evoluție și transformare, trăsătură sesizată și de P. P. Negulescu²⁸ în țesătura moralei lui John Locke. Viziunea relativistă, prezentă în însăși structura internă a romanului *Călătoriile lui Gulliver*, sugerează în mod firesc și îndrăzneța idee că lumea este de o varietate infinită, afirmată cu cîteva decenii înainte și de Fontenelle în *Entretien sur la pluralité des mondes habités* (1686).

În urma acestei succinte demonstrații, invocînd un exemplu din cele multe, se poate conchide că în exprimarea unor idealuri sociale și morale, romanul filozofic al secolului al XVIII-lea apelează la o instrumentație ce aparține ideologiei Luminilor. De altfel, Swift, și sub raportul formației sale spirituale, prezenta toate premisele pentru a deveni un strălucit reprezentant al Luminilor. Ernest A. Baker, comparîndu-l cu un alt contemporan celebru — Daniel Defoe, afirma: „Swift a fost publicist și pamfletar ca și Defoe, dar de o calitate superioară; mai bine educat, mult mai liberal în concepții, intelectual profund și subtil; a examinat fiecare problemă cu multă comprehensiune și a privit întotdeauna aspectele realității în toată profunzimea lor”²⁹. Totodată, Swift, asemenea altui mare creator de proză filozofică, la care va găsi un teren fertil pentru influență, Voltaire, ne dezvăluie calități artistice superioare, o finețe deosebită a stilului și o ironie ascuțită la extrem. Iată de ce, intuindu-i caracterul de *luptător* și nu de om învins sau mizantrop, încă H. Taine scria despre Swift: „Este pamfletar după cum Hannibal a fost un *condottiere*”³⁰.

Și, ceea ce constituie factorul hotărîtor: asociînd moștenirii utopice satira raționalistă a veacului său și elemente ale empirismului lui John Locke pentru a argumenta filozofic ampla-i viziune asupra existenței, creația lui Swift depășește cu mult stadiul *Robinson* al literelor engleze, apropiindu-se prin semnificație și formulă de un autentic roman modern.

CORNELIU NISTOR

MITUL PROMETEIC ÎN VIZIUNEA LUI A. GIDE

Investit cu noi semnificații și implicații de un alt ordin decît cele cuprinse în clasicul model antic, mitul literar își manifestă cu o pregnanță din ce în ce mai marcată actualitatea, dezvăluindu-și inepuizabilele posibilități de a se preta unor tratări dintre cele mai diferențiate. Mitul lansează idei, pune în discuție probleme, care interpretate potrivit climatului filozofic — literar al diverselor epoci, nu-i neagă actualitatea ci din contră îi confirmă permanența. Anecdoticul, elementul emoțional, sînt atributele deseori nesemnificative ale mitului, căci ceea ce rezistă ca sursă inspiratoare este esența logică, ideea, simbolul, care la rîndul său se modifică în funcție de gîndirea celui ce o receptează și de modul în care acesta înțelege să o comunice, dotînd-o cu un conținut arbitrar subiectiv.

²⁷ Jonathan Swift, *op. cit.*, p. 92.

²⁸ Vezi P. P. Negulescu, *Scrieri inedite*, vol. I, *Problema cunoașterii*, București, Ed. Acad. R. S. România, 1969, p. 269.

²⁹ Ernest A. Baker, *The History of the English Novel*, vol. 3, New York, Barnes & Noble, 1964, p. 231.

³⁰ H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, tome IV, seizième édition, Paris, Hachette, s.d., p. 36.

Încă din antichitate datează încercarea de a găsi semnificațiile adânci ale mitului esența ideatică profundă mai presus de anecdotică.

Au existat epoci de efervescență mitică, creatoare de mit, epoci care însă conțineau în propria lor esență, reversul, prevestind epoca demitizărilor, în care drumul se parcurge invers de la legendă la realitate. Cultura greacă antică, căreia îi revine meritul de a fi pus în circulație tezaurul mitologic, este în același timp și prima care deschide drumul demitizării, creind imaginea antropomorfică a zeilor.

Demitizarea începe în antichitate, evoluind odată cu progresul spiritului uman, lărgindu-și mereu conținutul și operind cu mijloace artistice îmbogățite, atingând, în climatul spiritului contemporan, semnificații dintre cele mai interesante și insolite. Dar demitizarea, devenită azi unica modalitate de abordare a mitului, nu este decît rezultatul unui proces cu o evoluție îndelungată, căci dacă termenul aparține secolului nostru, fenomenul însă nu. Teatrul francez clasic abordează mitul antic fără rezerve, adaptându-l gustului contemporan (sec. al XVII-lea) prin demitizare. Iar apoi, dacă acceptăm termenul „mit”, cu toată gama de sensuri cu care a fost investit, ce altceva este Don Quijote decît parodia clasic demitizatoare a legendarului cavaler rătăcitor sau cum l-am putea altfel califica pe B. Shaw, după apariția piesei Cezar și Cleopatra, decît ca un distrugător de mituri? Reinterpretarea conferă viabilitate mitului.

Demitizarea nu înseamnă ruperea cu tradiția, ci îmbogățirea, debordarea peste tiparele clasice, cu scopul investigării unor noi semnificații, descoperirii altor adevăruri, generînd perspective și valori superioare. Demitizarea, în sensul în care e înțeleasă azi, este îmbogățită uneori și cu alte surse specifice unei atari finalități. Rîsul, umorul, elementul comic, care lipsește în tragedii, cîntece vitejești, epopei, considerat fiind ca anulînd gravitatea, solemnul, apare deseori în operele de demitizare moderne, în care, de pildă cuvîntul ambiguu, primește valoarea unui instrument artistic esențial, experiența ultimului secol favorizînd tendința spre osmoza celor două categorii polare, tragicul și comicul

Dintre toate miturile, acela care și-a păstrat cu mai multă consecvență viabilitatea fiind simțit în toate epocile de o actualitate imediată, ca un autentic ulcior a lui Filemon cu care compara odinioară A. Gide, mitul grec, ulcior veșnic plin oricare ar fi setea care te-ar îmbia să sorbi din el — este mitul lui Prometeu.

Prometeu, geniul libertății, arhetip al credinței în viitorul umanității, în știință și în rațiune, devine prin însăși polivalența sa, cel mai prezent erou antic în artă, socio-logie sau chiar obiect de studiu al psihanaliștilor, pentru care „complexul lui Prometeu” duce la concluzii demne de atenție. Purtîndu-și simbolul în sine, în afară de timp sau spațiu, tocmai fiindcă aparține tuturor timpilor, Prometeu rămîne un dat permanent al istoriei universale. Această independență față de circumstanțe asigură modernitatea eroului³ care rămîne o prezență simbolică în toate ramurile artei. Desigur nu este întîmplător faptul, că Brîncuși începe procesul demitificării narațiunii supranatural fantastice, în 1911, cu Prometeu, operă deosebit de semnificativă pentru evoluția gîndirii creației sale artistice.

Destinul literar al lui Prometeu este fundamental diferit de al altor eroi mitologici. Prima prezență a lui în literatură, Prometeu lui Hesiod, cel mai apropiat de tratarea mitică, este departe de măreția ce o va dobîndi prin îndepărtarea de mit. Umanizarea deliberată a destinului prometean nu se face, ca în cazul altor demitizări, printr-o detașare ironică, ci este privit în toată măreția sa și demitizîndu-l e recreat într-un alt mit, reprezentînd cultul omului. În general, zeii sau figurile legendare, prin pierderea aureolei mitice, pierd

³ Cf., Raymond Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, 1964, p. IV.

și măreția, prin umanizare devenind deseori protagoniștii unor situații comice și, nu ra-reori, obiect de ironie. Prometeu însă, prin demitizare, câștigă acel element uman care-i amplifică măreția. Ironia, care apare în tratarea lui A. Gide, acționează aparent asupra eroului, căci efectul este o satirizare, tocmai a celor ce rămân în urma înțelegerii prometeice.

Demitizarea lui Prometeu, în sensul demitizărilor moderne, aparține lui A. Gide⁴ care în 1899 publică un Prometeu ce nu va fi nici înlănțuit, nici dezlănțuit, ci sugestiv — rău înlănțuit, *Prométhée mal enchainé*, fiind o „sotie” în care, după cum spune Jean Hytier, „la sagesse se dissimule sous la folie”. Problema libertății fiind axa de bază a sistemului de gândire a lui A. Gide, era firesc ca tema prometeică să-i suscite interesul, încercînd să reinterpreteze în manieră proprie, mitul clasic. Ceea ce l-a determinat pe Marcel Gutwirth, să remarce: „Un subiect care nu ar fi putut să nu-l ispitească pe Gide, pentru care, dacă nu ar fi existat un mit al lui Prometeu, poate că ar fi trebuit să-l inventeze, atît de mult răspunde exigențelor profunde ale creatorului lui André Walter. Paludes și Nourritures, tema titanului înlănțuit în Caucaz”⁴.

Rupînd ostentativ cu tradiția clasică de interpretare, Gide a fost cu greu recunoscut ca un continuator al temei prometeice, maniera sa fiind cu atît mai șocantă cu cît încă nu începuse seria demitizărilor moderne, care vor abunda în ultimul secol. Raymond Trousson, remarcă în legătură cu apariția acestui bizar Prometeu: „Scurta istorioară, publicată în Ermitage ianuarie—martie 1899 și înzoronată cu titlul provocător de Prometeu rău înlănțuit, într-adevăr avea motive să surprindă și să șocheze: ar fi fost imposibil să fie tratată venerabila temă cu o mai aparentă dezinvoltură, o mai evidentă grijă de a dezaureola legenda marelui revoltat, Era, fără îndoială, un sacrilegiu, dar dacă analizăm cu atenție, un sacrilegiu care îmbogățește în mod original posibilitățile mitului”⁵.

Desacralizarea se manifestă printr-un subtil joc al nuanțelor, circumscris substratului deseori ambiguu și doar aluziv, care însă nu eludează, ci din contră redimensionează semnificațiile de esență. Desacralizarea mitului este totală, căci coborîrea printre pămînteni a titanului Prometeu, nu este înconjurată de acea aureolă divină, ca în cazul legendei lui Christ revenit pe pămînt. Prezența lui Prometeu pe bulevardele pariziene aparînd de un firesc convingător: „Cînd, din înaltul Caucazului, Prometeu se încredință, că lanțurile, zăgazarile, cămășile de forță, parapetele și alte scrupule, prin urmare totul, îl anchilozau, pentru a-și schimba poziția se ridică într-o rînă, întinse brațul drept și între orele patru și cinci ale toamnei, coborî pe bulevardul ce duce de la Madeleine la Operă”⁶.

Titanul redus la proporțiile umanului își schimbă identitatea, devenind în mod tern dar simbolic aluziv, „fabricant de chibrituri”, urmînd a fi înscris în registrul pămîntenilor ca „om de literă”; „Însfîrșit, ce știe Domnul să facă? — Nimic, continuă Prometeu, — Atunci să scriem om de literă”⁷. Odată scoaterea din mit săvîrșită, începe „istoria lui Prometeu”.

Dar noua sa condiție nu-i anulează destinul mitic și deci nici grandoarea, gîndirea lui Prometeu gravitînd în jurul aceleiași probleme a existenței omenirii, a rațiunii de a exista, căutînd cu fervoare răspunsul întrebării „ou vont-ils?”, unde se duc, încotro se îndreaptă. Întreaga personalitate prometeică se conturează într-o obsesivă și sfișietoare, disperată și exaltată luptă pentru sens, care să smulgă omul dintr-o obiectivitate absurd — ordinară. Ipostaza, pe care i-o oferă Gide, nu-i știrbește titanismul, căci el are conștiința mîndriei de a fi creat pe om, de a se fi dăruit omenirii: „Domnilor, eu am făcut foarte mult pentru oameni. domnilor, am iubit oamenii cu patimă. nebunește și în mod deplorabil. Și am făcut pentru ei atîtea, încît s-ar putea spune că eu i-am creat”⁸.

Prometeu dezvăluie mecanismul intim, prin care a transformat ființa în om, existența în viață. I-a creat dîndu-le conștiința existenței. La început le-a revelat frumusețea, ceea ce a avut drept consecință propagarea speței umane, asigurînd viitorul omenirii.

⁴ Marcel Gutwirth, *Le „Prométhée” de Gide*, Revue des Sciences Humaines, fasc. 116, 1964, p. 507.

⁵ Raymond Trousson, *op. cit.*, p. 435.

⁶ A. Gide, *Prométhée, mal enchainé*, Romans recits et soties oeuvres lyriques, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1958, p. 304.

⁷ Ibidem, p. 307.

⁸ Ibidem, p. 323.

Abia acum omul a început să aibă o istorie. I-a schimbat întreaga condiție, creindu-i acea permanentă stare de inefabilă așteptare. Dar fiindcă nu era suficient ca omul să aibă conștiința existenței, i-a dăruit „focul”. În funcție de diferitele interpretări pe care le-a cunoscut mitul prometeic, i-au fost conferite și focului, element cheie, diferite valori. Analizând interpretările date focului din poemul hesiodic, de către unii comentatori. Raymond Trousson subliniază: „Dacă poemul lui Hesiod nu este absolut simbolic și „abstract”, nu este însă nici o simplă anecdotă, și nu putem uita că autorul a introdus mitul într-o operă morală și didactică. Pe de altă parte a acorda istoriei lui Prometeu un simbolism atât de elevat, înseamnă a anticipa în oricare măsură evoluția ulterioară a mitului și a proiecta viitorul asupra trecutului. Prin urmare, credem că este nimerit să situăm opera lui Hesiod chiar la punctul unde abstractul se desparte de material. Focul nu este, fără îndoială, doar „focul care coace” dar pentru că ilustrează două principii esențiale și pretinde să le explice și să le justifice, mitul lui Prometeu devine deja în Munci și zile, principiul condiției umane”⁹.

Platon, considerându-l pe Prometeu creatorul civilizației naturale, lasă zeilor meritul de-a fi creat cultura spirituală.

A. Gide, conferind întregului mit noi semnificații pe lângă cele clasice, va investi și focul, cu noi elemente, amplificându-i esența. Focul este spiritul, rațiunea, inteligența, dar și arta, pe care tot flacăra o alimentează.

Abia acum, odată cu focul, omul devenit conștient de propriu-i spirit, va cunoaște pătimășa credință în progres: „nu credința în bine, ci bolnava speranță de mai bine”¹⁰. Gide vede posibilitatea împlinirii progresului în om, acel progres care nu se limitează la împlinirile materiale, ci posibilitatea eliberării și depășirii propriului eu. Rațiunea existenței este omul însuși, omul devine propriul său scop. Dar pentru a ajunge la această certitudine finală, Prometeu va parcurge o serie de trepte ale cunoașterii fiecare anulând elementul fals din cea anterioară, modelându-se într-un lanț de metamorfoze și acumulări decisive, care vor contribui la constituirea unei filozofii asupra existenței.

Vulturul mitic, devoratorul neînduplecat, este însăși conștiința lui Prometeu, acea conștiință pe care a dăruit-o și omului, lansând vulturi. Omul nu poate fi iubit în sine: „Nu iubesc omul; iubesc ceea ce-l devoră, Și cine-l devoră pe om? — vulturul său. Prin urmare, domnilor, trebuie să avem un vultur”¹¹. Trebuie ca omul să aibă un vultur și, de fapt, fiecare îl are pe al său, este prima concluzie pe care o lansează Prometeu.

Vulturul și nesfârșita tortură nu mai țin de exterior, ci de cele mai adânci și sensibile fire ce alcătuiesc tortul uman. Vulturul se identifică cu lumina interioară, cu acea esență în care e prezentă comanda actului uman, adică conștiința. Asistăm la un transfer care înlocuiește suferința de ordin fizic cu cea mult mai profundă, care se manifestă în frământările față-n față cu propria conștiință. Prin această schimbare de semnificații, vulturul încetează a mai fi simbolul înfricoșător al pedepsei supreme, ci se comută pentru moment în opusul său, devenind tocmai elementul perpetuu, generator de progres. Devine o prezență necesară purtând în sine implicații cu o certă finalitate etică.

Vulturul lui Prometeu s-a născut odată cu primul act conștient, odată cu momentul în care văzind oamenii atât de puțin „luminați” a inventat pentru ei „niște focuri”. Din acest moment „a început” vulturul său, sfârșind etapa în care fusese „inconștient și frumos, fericit și gol fără a o ști”¹². A plasat în om „oul de vultur” și acea „așteptare”, acel inefabil care se perpetuiază, se prelungește în posteritate. Fericirea omului a scăzut, tot așa, după cum scăzuse fericirea lui Prometeu odată cu descoperirea propriului vultur, dar totul devine lipsit de importanță, din moment ce se născuse ceea ce asigura de acum istoria omenirii — conștiința. Pe linia aceluiași mărturisiri Prometeu se destăinuiește: „Fericirea omului scăzu, scăzu și îmi era indiferent: vulturul se născuse. Nu mai iubeam oamenii, iubeam ceea ce trăia de pe urma lor. Pentru mine, omenirea fără istorie luase sfârșit... Istoria omului, domnilor, este istoria vulturilor”¹³.

⁹ Raymond Trousson, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰ A. Gide, *op. cit.*, p. 324.

¹¹ Ibidem, p. 322.

¹² Ibidem, p. 323.

¹³ Ibidem, p. 324.

O altă treaptă a cunoașterii, pe care o atinge Prometeu, este cea a descoperirii posibilității dezvoltării conștiinței, fiind în puterea omului, ca acest vultur să devină „foarte frumos”. În om sînt sădite toate premisele unui progres care să-l salte calitativ pe treapta unor virfuri etico-estetice superioare, cu condiția ca omul să vrea. Vulturul prometeic este strălucitor, căci faptele titanului l-au înălțat în sfera conștiinței împlinite: „Era pe atunci slab și cenușiu, neliniștit, posac; era urît ca un uliu, Domnilor, priviți-l acum și înțelegeți de ce vorbesc; de ce vă adun aici, de ce vă implor să mă ascultați: deoarece am descoperit faptul că vulturul poate deveni foarte frumos”¹⁴.

Dar, dacă vulturul reprezintă rațiunea de a fi a omului, la rîndul său urmînd logica unui raționament elementar, vulturul trebuie să aibă propria rațiune de a exista. Deci, care este elementul, care justifică necesitatea conștiinței sau a moralei? Certitudinea pe care o conștiință o dă alteia, omul o dă omului, că nu este singur, nu este izolat, ci trăiește într-o comuniune bazată pe afinități de ordin spiritual. Dragostea omului pentru om, dă sens propriei conștiințe și de aceea Prometeu cere iubirea oamenilor, singura în măsură să demonstreze utilitatea măreției propriului său vultur: „Vai! Speram, domnilor, că-mi veți iubi vulturul, că dragostea voastră va da frumuseții sale o rațiune de a fi”¹⁵.

Mitul reinterpretat, cu toată proiectarea lui Prometeu în sfera umanului, îl menține, totuși, pe acea treaptă a superiorității, de pe care spiritul artistului creator domină, acel spirit care poate pătrunde magma obscură a straturilor, aparent insondabile, din universul interior al ființei umane. Față-n față cu opacitatea omului comun, insensibil la sensurile existenței, pasiunea lucidă a lui Prometeu pentru om, se convertește într-o ironie amară, care-i accentuează solemnă singurătate: „Vai! văd domnilor că vă plictisesc; unii cască. Ce-i drept, aș putea plasa aici cîteva glume; dar v-ați fi dat seama că sînt artificiale; spiritul meu e iremediabil serios. Prefer să fac să circule cîteva fotografii licențioase; cei pe care cuvintele mele îi plictisesc vor sta astfel liniștiți; ceea ce îmi va îngădui să continui”¹⁶. Nimic nu este pentru prometeul-artist mai demn de o analiză profundă ca existența omului și libertatea sa. Dacă Prometeu este cel care a dăruit omenirii „focul, flacăra, și toate artele care se hrănesc cu cîte o flăcără”, atunci el se identifică în versiunea lui Gide cu artistul (așa cum Shaftesbury compara pe artist cu Prometeu), iar chinul generat de vulturul — conștiință este însăși actul creației.

A. Gide investește revolta prometeică cu noi valori căci smulgerea din cursul închistat al existenței devine o concepție filozofică asupra vieții, un adevărat Weltanschauung. Problema fundamentală este cea a libertății. Prometeu se vrea liber, căci numai în momentul în care va fi cîștigat libertatea (dar o libertate înțeleasă la modul major, nu cea absolută sau anarhică), puterea omului de a se autodepăși și domina, numai atunci, se va putea vorbi de Prometeu eliberat.

Prometeul lui Gide încă nu este liber, dar libertatea sa depinde de el însuși, căci își aparține total. Înlănțuirea sau eliberarea sînt jocul propriei sale conștiințe. Prometeu eliberîndu-se din proprie voință, de toate impedimentele materiale (lanțurile, zăgazurile, cămășile de forță) ca și de cele morale (alte scrupule), rămîne înlănțuit de propria conștiință, pe care va lupta să o domine. Pierre Leroux, în 1848, în „De l'égalité” observa: „Inteligența nu mai este sclavă: Prometeu nu mai este înlănțuit pe stîncă sa; el și-a sfărîmat lanțurile sau le-au sfărîmat alții pentru el, și străbate pămîntul. Dar, cu toate acestea, este oare eliberat? O, nu! a devenit Faust care evocă demonii și care nu adună din știință sa decît răul; a devenit Manfred, omul liber, omul emancipat, care urcă, nebun, virful munților. fără ca vulturul să înceteze să-i devore sufletul”¹⁷.

Libertatea în sensul acceptat de Gide e posibilă, doar prin distrugerea propriului vultur, a conștiinței și moralei care-l domină și de care trebuie să se elibereze. Prometeu pentru care omul devenise un mijloc, va înțelege necesitatea inversării raporturilor astfel ca omul să-și cucerească din nou poziția de scop final al tuturor eforturilor depuse de ome-

¹⁴ Ibidem, p. 325.

¹⁵ Ibidem, p. 325.

¹⁶ Ibidem, p. 322.

¹⁷ Cit. apud: Jean — Jacques Goblott. *Le mythe de Prométhée dans la littérature et la pensée moderne*. La Pensée. 132, avril, 1967.

nire și de natură. Renunțând la conștiința iluzorie. la o conștiință și morală în afară de oameni, care-i domină îngrădindu-i, înțelege, că în fond, nu există decât o singură morală aceea a omului pentru om. Odată cu absurditatea sacrificiului în numele unei conștiințe mai presus de om, va înțelege adevărata semnificație a libertății, Hotărîrea de a-și distruge propriul vultur este punctul culminant al dramei eliberării lui Prometeu: „de prea mult timp mîncă din mine; am socotit că a venit și rîndul meu”¹⁸. Prin înlăturarea vulturului titanul își cîștigă libertatea, dar nu eliberarea totală. căci asistăm doar la un transfer de termeni prin care conștiința, morală, a fost suplinită cu ideea de libertate. Libertatea este cea care-l va domina acum, îngrădindu-i omenescul.

Autentica eliberare presupune autodepășirea și aceasta se realizează prin detașarea de însăși ideea libertății, detașare care se face prin „rîs”, printr-o olimpiadă, superioară, indiferentă. Toate eforturile prometeice au fost dirijate spre momentul în care poate spune „j'ai trouvé le secret de rire”. Prin rîs Prometeu devine din rău înlăntuit, eliberat, evoluînd dezinvolt cu o amuzată superioritate. Pentru ca rîsul, la rîndul său, să nu devină un scop, va ride în continuare și de propriu-i rîs. Deci o detașare permanentă, ca un flux vital interior, care să evite situația de „dominat”, autodepășire care asigură titanismul prometeic.

În concepția lui Gide trinitatea Prometeu — vultur — foc, apare printr-un transfer de semnificații artist-actul creației-artă și istoria lui Prometeu devine istoria cunoașterii de sine a omului, în speță a artistului, a potențelor nelimitate de care dispune. Această filozofie finală se dobîndește pe parcursul unor trepte ale cunoașterii, menite a aduce fiecare un plus de adevăr. Asistăm la patru etape care reprezintă osatura fundamentală, dar nu rigidă, care ne oferă elementele cheie ale „istoriei lui Prometeu”. Primul adevăr pe care-l dobîndește Prometeu va fi perceperea conștiință a existenței unui vultur. Apoi, conștiința că acest vultur este în puterea omului care printr-un act de voință îl poate face mereu altul, în perspectiva unui progres. Cea de a treia treaptă va fi aceea prin care anulînd elementul fals din prima (adică necesitatea existenței unui vultur), va trage concluziile ce decurg firesc din a doua (dacă vulturul depinde de om atunci este în puterea lui să-l suprimă în momentul în care îi îngrădește libertatea). Ultima treaptă este cea care sintetizează și marchează punctul culminant al evoluției conștiinței lui Prometeu, descoperirea „rîsului”, a acelei atitudini prin care omul domină totul, inclusiv pe sine însuși fiind expresia filozofică a dobîndirii libertății. Revolta omului față de vulturul care nu a fost creat de el, care a fost sădit în ființa sa potrivit voinței lui dintr-un capriciu al lui Zeus este luptă față în față cu o conștiință, o morală, în afară de oameni și nu pentru ei. Ținta superioară a existenței este omul și estîmînd valoarea reală a ființei umane, Prometeu creat de Gide, refuză condiția omului ca prizonier al unor norme imperative exterioare, ce nu se confundă cu legile proprii omenirii. Eliberarea se realizează prin perceperea și înțelegerea lumii la modul lucid, printr-o detașare, superioară și o continuă autodepășire, ce conduce la transformări în perspectiva perfecțiunii umane. Identificînd destinul lui Prometeu cu acela al artistului creator, A. Gide oferă imaginea artistului ce se smulge din prizonieratul propriei creații pe care în noua sa concepție o contemplă lucid, dominînd-o.

Modelîndu-i fizionomia și nuanțîndu-i configurația spirituală, A. Gide, nu creează un mit prometean aparte, dar operînd o nouă secțiune în interioritatea sa, dezvăluie o altă dimensiune, care sporește interesul pentru destinul lui Prometeu și îi amplifică puterea simbolică. Infatigabilul impuls de a surprinde esența celor trei timpuri, deci rațiunea existenței, se convertește într-o filozofie ce încearcă răspuns la întrebările cele mai raționale, mai primare și mai legitime ale omului. Titanul demitizat cîștigă în complexitate, personalitatea sa apărînd simbolic structurată, oferînd o surprinzătoare sinteză a unor raporturi caracteristice, care marchează latura tipică, simptomatică a eroului.

RAMONA BOCA BORDEI

¹⁸ A. Gide, *op. cit.*, p. 340.

CONDIȚIA ARTISTULUI ÎN NUVELISTICA LUI ANDRÉ MAUROIS

O reputație literară deplin cristalizată, imună deci la fluctuațiile modei și rezistind trecerii deceniilor, este arareori consecutivă debutului editorial. Puțini sînt scriitorii în devenirea cărora o durabilă recunoaștere a valorii artistice intrinseci să fi însoțit în chip firesc și simultan succesul de librărie al primului volum. André Maurois se numără printre aceștia iar dobîndirea timpurie a unei notorietăți temeinice este, în cazul său, surprinzătoare doar în aparență. La finele anului 1917, cînd editura pariziană Bernard Grasset îi acceptă un manuscris inedit în mai multe privințe, publicul și critica ignoră încă existența aceluia care, datorită meritelor sale artistice și civice, va ocupa mai tîrziu un fotoliu de academician la Institutul Franței. André Maurois trăiește încă virtual în persoana lui Emile Herzog, un locotenent de 27 de ani, originar din Normandia, mobilizat pe front undeva în Flandra ca interpret atașat corpului expediționar britanic. În această situație, trăind tensiunea generală proprie stării de beligeranță, tînrul ofițer compusese, mai mult pentru a se destinde, o operă neobișnuită.

Spirit parcimonios, acordînd operei sale puține șanse de a cîștiga o audiență mai largă, extinsă dincolo de cercul restrîns al cîtorva prieteni, scriitorul era departe de a bănuî succesul prodigios al acestei prime cărți care avea să-l zmulgă din anonimat aducîndu-i, în mod indiscutabil, consacrarea. Publicat în 1918, sub pseudonimul André Maurois, volumul atinge un tiraj cifrat la o sută de mii de exemplare. Să fi fost oare tînrul autor beneficiarul unui capriciu al hazardului? O atare explicație ni se pare mai mult decît facilă. Cauza fenomenului se cuvine a fi în mod necesar căutată în însăși ființa unei opere care, spre deosebire de atitea efemeride, a putut supraviețui unei glorii momentane spre a cunoaște un prestigiu durabil. Scriere anevoie de încadrat într-un gen proxim, numită de Michel Droït „o carte de idei, de observație. Aproape un reportaj psihologic”¹ — termeni evident aproximativi dar în fond mult mai adecuați decît acela foarte vag de „roman metafizic”², propus de același critic —, *Tăcerile Colonelului Bramble* rămîne fără îndoială și astăzi remarcabilă prin pregnanța și subtilitatea punerii în evidență a cîtorva coordonate fundamentale ale spiritului anglo-saxon. Ineditul ei în direcția menționată ni se pare însă a fi o calitate subsidiară dacă raportăm această dimensiune la ceea ce constituie însușirea capitală a cărții, anume aptitudinea ei de a releva un om de litere matur al cărui debut a fost doar unul exterior, circumstanțial, și de a semnala în aceeași măsură un artist evoluînd, într-o manieră proprie, într-un spațiu al constantelor literaturii franceze, pe traiectoria jalonată de personalitățile reprezentative ale prozei de analiză. Emul iar nu epigon al doamnei de La Fayette, al unui La Bruyère, Benjamin Constant și Stendhal, autorul romanului *Climate* se vădește a fi — așa cum observă cu îndreptățire Vera Călin — „un reprezentant echilibrat al gustului clasic francez”³. André Maurois realizează astfel prin creația și conștiința sa estetică un record intim între propriul său destin literar și acel filon immanent literaturii franceze care-i asigură acesteia, peste secole și curente, vitalitatea, individualitatea și coerența ei internă.

Elemente de referință în acest sens sînt desigur trăsăturile definitorii ale scriitorului: raționalismul consecvent de sorginte carteziană, accentuat sub înfriurirea lui Charrier Alain, darul observației, înclinarea spre analiză, atestînd o certă înzestrare de moralist, claritatea, eleganța și conciziunea gîndirii și a expresiei literare. În proza lu André Maurois — în speță în planul genului scurt — toate aceste însușiri conlucrează la fixarea unei reprezentări a realității și la dezbaterrea unei problematice care trădează în persoana artistului un spirit extravertit, sensibil la unele aspecte semnificative ale vieții contemporane.

¹ Michel Droït, *André Maurois*, Paris, Editions Universitaires, f.a., p. 29.

² *Ibidem*, p. 29.

³ Vera Călin, *Cuvînt înainte* în André Maurois, *Thanatos Palace Hôtel*, traducere și cuvînt înainte de Vera Călin, Buc., E.L.U., 1963, p. 5.

Universul nuvelisticii mauroisiene include caractere și medii care impun în planul ficțiunii artistice zone ale realului familiare scriitorului. Este evidentă predilecția pentru sondarea lumii citadine, îndeosebi a societății pariziene. Fabula majorității povestirilor și a nuvelor se fixează astfel în ambianța marii burghezii și a lumii artistice și literare. Narația și dialogul angrenează personaje cu individualități distincte dar, în același timp, revelatorii pentru grupul social reprezentat. Să subliniem faptul că manifestările eroilor sînt sugestive nu numai în direcția reconstituirii unui tablou de moravuri și caractere determinate, ci și în sensul dezvăluirii nexului cauzal, a resorturilor intime care guvernează lumea surprinsă în obiectiv. Dacă avem în vedere, în afara celor arătate mai sus, prezența în opera nuvelistului a unui fond ideatic — prezență discretă, căci unui autor ca Maurois îi repugnă ostentația eticistă și filozofardă, reflexia sa fiind implicată în imagine iar nu exterioară acesteia — avem suficiente temeiuri de a afirma că nuvelistica lui Maurois posedă unele virtuți mai adînci, care transcend elementul strict anecdotic și o recomandă unui interes special.

Vom încerca să întărim și prin alte argumente această aserțiune, propunînd cercetării acele aspecte din nuvelele scriitorului francez care circumscriu și iau în dezbatere una din problemele impuse cu stringență atît în beletristica cît și în gîndirea estetică și critică a secolului nostru: problema condiției artistului.

Prefigurată încă în Antichitatea elenă, cînd se constituie conștiința estetică propriu zisă, această problemă va cunoaște, în ceea ce privește expresia ei literară, un proces de hipostaziere în spațiul literaturii universale, spre a dobîndi un contur mai pregnant, o acuitate deosebită și conștiință de sine în creația unor autori reprezentativi ai contemporaneității între care se cuvine a fi menționat cu osebire Thomas Mann.

Tentativa de a supune investigației fenomenul reprezentării condiției artistului în creația literară presupune însă stabilirea în prealabil a unei delimitări necesare: *condiția artistului* nu se identifică cu ceea ce putem numi *condiția umană* a artistului. Dacă în cel de al doilea caz avem în vedere o dimensiune mai generală care îl încadrează pe artist ca om între oameni, în cazul inițial ne raportăm la o situație specială care conferă individului astfel numit o autonomie specifică în sfera regnului uman. Această situație se referă la facultatea proprie artistului autentic de a fi un *agent al valorii estetice*, de a crea și vehicula această valoare în exercițiul activității specifice care este arta. Este important a se sublinia deci *natura duală*, de Janus bifrons, a individualității artistului, bivalența statutului său ontologic. Angrenat ca om, ca ființă biologică și socială și ca entitate psihică într-un anumit context al realității obiective care îl determină, trăind deci condiția umană sub multiple aspecte, artistul se angajează nu mai puțin în sfera artei, transgredind astfel ființa sa empirică printr-o experiență decisivă, cu caracter apodictic, experiența procesului de creație artistică care este departe de a avea doar un aspect strict profesional. Sublinierea dualității existențiale a artistului nu implică desigur supoziția prezenței unui hiatus între cele două planuri care coexistă de fapt într-un raport dialectic. În virtutea acestui raport, cele două ipostaze distincte ale creatorului de artă suportă înțiruirea mediului uman ambiant. În condițiile unei societăți bazate pe inechitate socială, cum este societatea capitalistă, caracterizată prin sofisticarea relațiilor interumane și dominația arbitrarului axiologic, influența amintită are efecte nocive nu numai asupra vieții și conștiinței înseși a artistului, dar chiar asupra mecanismului creator.

Cunoscător avizat și subtil a ceea ce se numește în genere „le milieu artistique et littéraire“, André Maurois pune cu acuitate în lumină diferitele aspecte ale alienării condiției artistului. Poate cea mai semnificativă în această direcție este povestirea intitulată *Myrrhine* asupra subiectului căreia se impune să zăbovim. Poetul Christian Ménétrier, autorul unor poeme ermetice, a ajuns tardiv la o oarecare notorietate „atunci cînd confrății și criticii se obișnuiseră să-l socotească un poet ermetic, vrednic de respect, dar incapabil să placă, ceea ce prefăcea admirația pentru opera lui într-un sentiment onorabil și inofensiv“⁴. Soția sa Claire ambiționează însă la o celebritate fără echivoc, țel care ar putea fi atins prin transformarea lui Ménétrier într-un dramaturg capabil să compună o piesă de mare succes. Speculînd cu abilitate pasiunea acestuia pentru teatru și în special

⁴ André Maurois, *Myrrhine* în vol. cit., p. 67.

admirația față de Léon Laurent, actorul adulat de publicul parizian al epocii, ea va câștiga un aliat în persoana lui Laurent și va regiza stabilirea unei prietenii trainice între actor și virtualul dramaturg. Cedind insistențelor, Christian Ménérier va lua hotărârea de a scrie o piesă căreia, tulburat de spectrul unui război apropiat, intenționează să-i dea caracterul unei drame politice. Intitulată *Filip*, aceasta urmează să ofere o imagine a evenimentelor tragice care au condus la căderea statului atenian sub dominația macedoneană. Prin intermediul lui Demostene, protagonistul dramei, autorul năzuiește de fapt să avertizeze opinia publică franceză asupra pericolului unei agresiuni din partea Germaniei naziste. Cucerit de proiectul său, stimulat de soția sa și de Léon Laurent, care va interpreta rolul celebrului orator, dramaturgul termină piesa într-o lună de zile. Drama nu poate fi însă pusă în scenă și autorul ei va afla, nu fără stupefacție, explicația faptului: actorul dorește introducerea în structura piesei a unui rol feminin, destinat amantei sale Hélène Messière. Intuind acest capriciu, acceptând apoi și doleanțele actorului privind amplificarea amintitului rol, Claire Ménérier va purta tratative cu soțul ei, anihilându-i treptat scrupulele și obținând o suită de concesiuni care vor duce de la crearea rolului Myrrhinei la transformarea acestui personaj episodic într-unul principal. Piesa va fi în sfârșit reprezentată în versiunea ei finală și va cunoaște triumful prevăzut.

Subiectul povestirii relevă un caz caracteristic de traumatizare a artistului, a procesului de creație literară și a valorii estetice însăși. Christian Ménérier își asumă condiția artistului prin elaborarea dramei *Filip*. Luând hotărârea de a compune această piesă, scriitorul reacționează desigur la stimuli exteriori (soția sa, actorul Laurent) dar punerea în practică a acestei hotărâri constituie pentru el expresia unor imperative superioare. Prima versiune a dramei reprezintă pentru autor *versiunea legitimă* a operei sale, finalitatea estetică a travaliului său — structura și forma artistică adecuată proiectului artistic, imaginii virtuale a operei. În această ipostază, opera posedă o valoare estetică certă determinată de logica internă a textului, de existența unui echilibru intrinsec. Între versiunea inițială a dramei ca realitate artistică autonomă și Ménérier ca subiect creator există așadar un raport organic și necesar. Acest raport este anulat prin producerea unui fenomen de alienare a ambilor termeni, fenomen a cărui manifestare cunoaște stadii distincte. Intervenția soției și a actorului vizează înainte de toate *conștiința* artistică propriu zisă a dramaturgului, neutralizându-i treptat — printr-o argumentație sofisticată — puterea inițială și transformînd-o, în cele din urmă, într-un element complice.

„Claire cunoștea mecanismul intelectual al soțului ei; înainte de toate trebuia să-i împace conștiința.

— Dar, Christian, toți autorii dramaticei au lucrat așa... Știi foarte bine că Shakespeare ținea socoteală de aspectul fizic al interpretelor sale și că Racine scria pentru La Champmesle. N-o spune doamna de Sévigné?

— Nu putea să-l suferă pe Racine.

— Îl cunoștea bine.

Myrrhine a fost introdusă din actul întâi. Mai e nevoie să adăugăm că problema taxiului, importantă pentru sosirea cuplului la teatru, n-a fost mai puțin importantă când a fost vorba de întoarcerea acasă, și că Myrrhine, în versiunea definitivă, a trebuit să joace și în actul al treilea. Și din nou a fost nevoie de intervenția lui Claire.

— Și de ce, Christian, n-ar deveni această Myrrhine, după înfrângere, virtuoasă și patriotă? Fă-o să intre în luptele de guerillas. Fă-o amanta lui Demostene.

— Într-adevăr, Claire, dacă te-aș asculta, aș cădea în sentimentalismele Hollywoodului!... Nu, ajunge, nu mai adaug nici un rînd.

— De ce crezi neapărat că e banal și ireal ca o femeie ușoară să fie în același timp și o patriotă? S-a întîmplat adesea și în viață. La Castiglione l-a atras, doar, pe Napoleon al III-lea prin dragoste la cauza unirii Italiei... Nu-ți rămîne decît să pregătești transformarea Myrrhinei într-un mod subtil și neașteptat... Te pricepi la asta mai bine ca oricine... Firește că ideea de a face din ea amanta lui Demostene a fost o glumă.

— De ce o glumă?... N-ai decît să te uiți la cîțiva dintre bărbații Revoluției Franceze...

Claire, pe deplin liniștită, îl împacă pe Laurent, și rolul Myrrhinei, umflat, îmbogățit, deveni unul dintre cele mai importante din piesă⁵.

⁵ *Ibidem*, p. 77—78.

În felul acesta, Ménétrier ajunge la eludarea semnificației adinci a creației sale și la abandonarea criteriului estetic — preludiul alienării operei și a procesului de creație însuși. Opunînd o rezistență din ce în ce mai slabă imixtiunii brutale și continue a capriciilor soției și prietenului în perimetrul artei sale, Ménétrier renunță de fapt la orice hegemonie devenind o marionetă docilă. Procesul de creație se transformă într-un simulacru. Reelaborîndu-și textul în mod arbitrar, efectuînd modificări structurale, care-l distrug echilibrul armonic, pentru a permite accesul și hipertrofia unui personaj superfluu, scriitorul anulează, în ultimă instanță, valoarea estetică a creației sale. Așa cum se poate lesne deduce din fabula povestirii, succesul de public al piesei — menționat de nuvelist cu o disimulată ironie — este doar succesul unui spectacol pus cu îngrijire în scenă.

Contactul cotidian nemijlocit cu mediul artistic și literar al Parisului l-a condus pe André Maurois și la surprinderea altor fenomene legate de condiția artistului. Nuvela *O carieră* aduce în prim plan un personaj care ne oferă, înainte de toate, imaginea unui ratat. Într-adevăr, din grupul celor cîțiva prieteni care se întrunesc în atelierul unuia dintre ei — pictorul Beltara — în fiecare a treia simbătă a lunii, Chalannes este singurul care nu s-a realizat în planul unei profesii, rămînînd un veleitar și într-un fel un bovaric. Prietenii săi au făcut cariere strălucite: Beltara este un pictor reputat, Civrac un romancier ilustru, Fabert un dramaturg mereu în vogă iar Lambert-Leclerc ocupă funcția de subsecretar de stat. Personajul care face oficiul de narator se relevă în mod indirect a fi el însuși o celebritate literară, laureat al premiului Goncourt. Cercul amintit de prieteni constituie un fundal pe care se reliefează individualitatea lui Chalannes. Înzestrat cu o cultură enciclopedică și cu un spirit de discernămint care-i permit să abordeze cu dezinvoltură și chiar competență subiecte din domenii extrem de variate, posedînd o vie sensibilitate artistică și un simț riguros al ierarhiei valorilor, personajul devine o prezență influentă în cercurile mondene, dobîndind cu timpul o aureolă mitică. Manifestările sale în plan intelectual și artistic au însă un caracter strict colocvial. Existența lui Chalannes se desfășoară astfel sub zodia gratuității, a efemerului, caracterizîndu-se prin *absența operei*, în accepțiunea unui scop coordonator al vieții. În mod paradoxal, ajunge a fi apreciat ca un om de litere remarcabil, decernîndu-i-se distincții și polarizînd în jurul său tineri aspiranți la gloria literară. Încercînd să facă într-un tîrziu dovada presupusului său geniu artistic, Chalannes va oferi publicității un roman de o platitudine dezolantă, dînd astfel o lovitură mortală propriului său mit.

Spre deosebire de un Christian Ménétrier, în persoana căruia ființează un artist autentic în pofida involuției sale în planul creației, Chalannes este ceea ce s-ar putea numi un *artist-histrion*. Atribuindu-i-se în mod convențional calitatea de scriitor pentru însușiri care-și găsesc o expresie pur orală și pentru proiecte fabuloase rămase în stadiul deideratului, imaginea care planează inițial asupra personajului este ambiguă, permițînd mistificarea. Trăind doar condiția umană și gravitînd în proximitatea condiției artistului, Chalannes încearcă să forțeze printr-un gest artificial asumarea celei de a doua și ajunge la eșec. „Un artist — observă naratorul — este întotdeauna într-o privință un infirm; tocmai infirmitatea îl desprinde de real. îl forțează să „decoleze“, să zboare deasupra vieții. Chalannes era prea bine împlîntat în viață, ea îl satisfăcea pe deplin. Lenea lui desăvîrșită îi oglindea fericirea”⁶. Înfățișînd ascensiunea și declinul acestui personaj, nuvelistul evidențiază, fapt ce se cere subliniat, și complicitatea ambianței la producerea unor asemenea anomalii, prin fetișizarea unor pseudo valori sub pavăza criteriilor instabile.

Surprinderea și disecarea modului în care mediul social burghez vulnerează condiția artistului constituie o dimensiune esențială a nuvelisticii lui André Maurois. Comentariul nostru a circumscris și a supus interpretării aspectele pe care le-am considerat mai semnificative. Alte fenomene, cum ar fi mandarinatul artistic, falsul mecenat, snobismul, împostura sub aparența inovației, sînt puse sub lupa măritoare a altor nuvele și povestiri între care se remarcă *Ariane, scumpă soră, Prietenii și Nașterea unui maestru*.

⁶ André Maurois, *O carieră* în vol. cit., p. 189.

Replicînd într-un fel unei aserţiuni emise de Stendhal („nu există adevăr decît în roman“), creaţia lui André Maurois în domeniul genului scurt închide în imaginile ei unele adevăruri stringente. Camuflete cu eleganţă în substanţa materiei epice, ele se refuză unei lecturi superficiale — arta lui Maurois fiind o artă a disimulării, — dar odată descoperite confirmă o judicioasă caracterizare a lui Robert Kemp: „André Maurois pare simplu dar el este complex. El poate induce în eroare spiritul de geometrie, întotdeauna nerăbdător în a discerne liniile unei figuri; dar spiritul de fineţe percepe nuanţele şi îl recunoaşte multiplu“.

PETRU IRIMESCU

DIN NOU DESPRE SUBJONCTIV

Revista de la Montpellier „Revue des Langues Romanes“ publică în nr. LXXVI al său, pp. 39—79, un interesant studiu, semnat de M. Barral: *Remarques sur l'emploi des temps du subjonctif en français moderne: valeurs temporelles et modales*. Autorul reia o dată mai mult în discuţie problema valorilor subjonctivului: temporale pe de o parte, modale pe de alta. Încă de la început ţine să delimiteze precis obiectul ca şi scopul investigaţiei: „o explicare a întrebuiţării în limba scrisă actuală (sublinierea noastră) a prezentului şi a imperfectului subjonctiv dincolo de regulile tradiţionale privind concordanţa timpurilor“. Opinia generală azi, mai precizează M. Barral, e că la autorii vremii noastre violarea faimoasei reguli a concordanţei se datorează fie unor neglijenţe, fie influenţei limbii vorbite, din care imperfectul subjonctiv a dispărut chiar la persoana a 3-a singular. Or, observă iarăşi M. Barral, aceste abateri nu sînt, „poate“ „în anumite cazuri“ (se observă măsurile de precauţie ale autorului) decît aparente. Libertatea luată faţă de regulile concordanţei timpurilor a permis să se regăsească uneori valori vechi ale timpurilor subjonctivului, şi uzuri care, incorecte după gramaticile normative, erau admise altă dată (p. 39).

Altfel, o investigaţie istorică permite să se observe că regulile concordanţei n-au fost niciodată total admise, nici sistematic aplicate, decît „poate“ în limba scrisă a autorilor secolelor al XVIII-lea şi al XIX-lea. Explicaţia e simplă. Regula concordanţei reprezentînd o servitute gramaticală, ea constituie un obstacol în exprimarea simplă şi variată a gândirii prin alegerea timpului celui mai potrivit al subjonctivului.

Ca atare, se cere să fie reexamineate un număr de construcţii fie că regulile concordanţei sînt observate, fie că ele sînt încălcate, şi să se studieze cauzele acestor fapte. Aceste construcţii vor trebui să fie analizate sub raportul valorii lor temporale pe de o parte (aspect momentan, durativ, finit), sub cel modal pe de altă parte (aspecte: real, posibil, eventual, ireal).

Derogările la concordanţa timpurilor, autorul le grupează după cum urmează:

a). imperfectul subjonctiv — în secundară, după un prezent sau viitor — în principală. cf. „Je ne peux pas dire que cela me jetât dans la mauvaise joie“ (p. 48) — care arată o îndoită discordanţă: de formă, căci după un prezent ind. (în principală) ar trebui să urmeze un prezent sau perfect subjonctiv (în subordonată); de fond, pentru că subjonctivul imperfect notează, prin natura sa, acţiuni posterioare (şi nu anterioare ca în cazul de mai sus), verbului din principală.

Noi credem că o parte importantă de contribuţie a avut-o în această derogare şi similitudinea, omofonia în franceza orală, dintre perfectul definit şi subjonctivul imperfect la persoana a III-a singular. (cf. jeta şi jetât, finit şi finit, vit şi vit, etc.). Ipoteza noastră găseşte confirmare şi în exemple ca: „La tradition veut qu'elle servit (servit) de modèle à ses deux plus célèbres tableaux“ (p. 49).

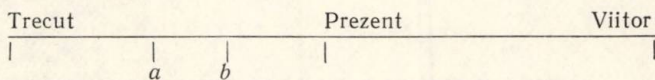
De observat că în franceza populară în asemenea construcţii (după un verb afectiv, după un verb declarativ la forma negativă, după un verb care înlătură o cauză ireală, etc.) apare indicativul.

Oricum, această derogarea arată că subjonctivul imperfect are în franceza scrisă pe lângă valoarea sa obișnuită: acțiune trecută simultană sau posterioară unei alte acțiuni trecute („j'attendis qu'il entrât”), și pe cea de acțiune trecută anterioară unei acțiuni prezente (vezi primele exemple de mai sus).

b). prezentul — imperfectul subjonctiv, după un perfect compus (în principală) explicat de autor ca fiind datorat îndoitului aspect al prezentului compus: prezent prin auxiliar, trecut prin participiu, sau după un condițional (tot în principală), în care își dau deasemenea întâlnire un prezent posibil și un imperfect ireal.

c). prezentul — imperfectul subjonctiv, după imperfectul sau perfectul simplu indicativ (în principală). Întrebuințarea imperfectului subjonctiv este în acest caz conformă regulii concordanței. Prezentul subjonctiv s-ar datora naturii durative și actuale a acțiunii subordonate. E ceea ce — observăm noi, — se întâlnește și în cazul concordanței timpurilor indicativului, care vor ca după un trecut în principală, să apară condiționalul prezent — „futur du passé” — în subordonată; și aci însă, când momentul realizării acțiunii din subordonată este posterior prezentului, poate să apară viitorul. cf. *Il m'a dit qu'il viendra le mois prochain.*

În acest context, nu ni se mai pare că imperfectul subjonctiv ar exprima — cum susține M. Barral — un aspect punctual, ci o acțiune viitoare în raport cu verbul regent, dar care rămâne în urma momentului prezent. cf. *Il voulait—voulut (a) que Pierre partît (b) aussi tôt que son frère.*

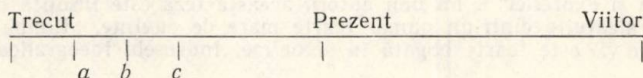


Cît privește subordonata introdusă prin *jusqu'à ce que*, mărturisim că exemplele, și mai ales explicațiile date (p. 56) nu sînt de natură să ne convingă de caracterul intențional al întrebuințării modului și chiar a trecutului. Altfel autorul însuși admite că exemplele date par contradictorii (ibid). După un perfect simplu: *Elle ne chantait que*, subordonata introdusă prin *jusqu'à ce (que...)* nu poate fi decît la indicativ (acțiune realizată), deci logic: *qu'elle fut bien assurée* (mecanic: *qu'elle fût...*). Un prezent subjonctiv după un perfect simplu (v. ex. *Elle repartit, courut jusqu'à ce que l'eau lui monte*) nu poate fi decît o inadverență a autorului frazei, în cel mai bun caz o intenție rău exprimată.

d). cazul în care după un trecut în principală urmează un prezent subjonctiv în subordonată pentru acțiunile cu caracter permanent e cunoscut și admis și de gramaticile normative: *Il voulait qu'on l'aime* (p. 57).

e). și semantismul anumitor verbe ar fi cauză de neconcordanță a timpului verbului din subordonată cu cel din principală; unele verbe au un semantism punctual, altele unul durativ, de unde apariția imperfectului subjonctiv pe de o parte, a prezentului subjonctiv pe de alta. Dar mărturisim iar că explicațiile date de autor ne par uneori cu totul subtile (ceea ce autorul însuși pare a admite (p. 59), fără însă să renunțe la ele).

Cît privește valorile modale ale timpurilor subjonctivului, M. Barral stabilește că prezentul subjonctiv exprimă acțiuni posibile iar imperfectul, acțiuni ireale. „C'est que ce qui a été possible dans le passé peut être considéré comme présentement irréel” (p. 61). Iată un punct de vedere la care nu putem subscrie. În „*Il attendit (a) qu'il fût (b) dix heures et puis il partit (c)*” imperfectul exprimă un fapt probabil în momentul a, dar nu în c și redevine real în b însuși.



Această valoare ar apare în chipul cel mai net cînd în principală se află un condițional prezent, după care un imperfect subjonctiv (în subordonată) ar exprima *irealul*, un prezent subjonctiv, *posibilul*. Noi credem că ar trebui să se aibă în vedere în acest caz și valoarea condiționalului însuși. Dacă el nu e în realitate decît nu prezent „atenuat” e natural să apară în subordonată prezentul subjonctiv. *Je demanderais... qu'on ne me lie pas les mains* (p. 66).

După un condițional trecut, apariția în subordonată a subjonctivului imperfect e și ea firească, ambele acțiuni desfășurându-se în trecut: *comme maman eut souhaité qu'il mourût...* (p. 66).

Uneori întrebuițarea prezentului sau a imperfectului subjonctiv este determinată de luarea de poziție a subiectului vorbitor: oricare ar fi verbul și oricare ar fi construcția uzuală, subiectul vorbitor o modifică în funcție de opinia sa cu privire la realitatea sau nerealitatea faptului, ceea ce duce ades la noi încălcări ale regulii concordanței timpurilor.

În concluzia articolului, autorul face sumarul cauzelor prezentate care duc la neobservarea regulilor de concordanță a timpurilor subjonctivului. La acestea, mai adaugă, pe bună dreptate, și faptul că subjonctivul imperfect e un timp defectiv, că vorbirea nu-mai cunoaște decît două timpuri la subjonctiv; că imperfectul și mai mult ca perfectul subjonctiv par forme căutate.

Dar peste acestea, ține să releve autorul, derogarea de la regulile concordanței înseamnă și libertate de alegere și exprimare nuanțată. A ce? — întrebăm noi. A valorii pe care le-ar avea modul și timpurile subjonctivului după cutare teorie sau după cutare alta, pe care scriitorul trebuie s-o adopte și la care cititorul trebuie să adere, dacă o cunoaște, bineînțeles. Dacă nu?

Problemele sint, cum se vede, extrem de complexe și autorul M. Barral are în tot cazul meritul de a le fi ridicat o dată mai mult.

EUGEN TĂNASE

SINONIMIA ȘI BOGĂȚIA VOCABULARULUI

În lingvistică este larg răspîndit punctul de vedere că nivelul de dezvoltare a limbi este caracterizat nu numai de numărul absolut de cuvinte și de numărul de noțiuni care pot fi exprimate prin aceste cuvinte (fenomenul de polisemie și omonimie), ci și de numărul de cuvinte prin care pot fi exprimate unele și aceleași noțiuni (fenomenul de sinonimie). Referindu-se la acest ultim aspect, L. V. Ș c e r b a scria că „O limbă dezvoltată reprezintă un sistem foarte complex de mijloace de exprimare mai mult sau mai puțin sinonimice, într-un fel sau altul corelate unele cu altele”¹. Punînd în evidență legătura dintre sinonimie și bogăția vocabularului, V. A. S i r o t i n a subliniază că „Existența sinonimelor în limbă contribuie la dezvoltarea și perfecționarea limbii literare, asigură asemenea calități ale ei ca exactitatea exprimării, diversitatea emoțional-expresivă și stilistică”².

Justețea tezei cu privire la interdependența dintre gradul de dezvoltare a sinonimiei și bogăția lexicului nu poate fi, bineînțeles, contestată. Totuși, nu putem să nu observăm că atunci cînd se vorbește despre o *sinonimie dezvoltată* se are în vedere numai unul din aspectele acestei probleme și anume numărul de cuvinte din seriile sinonimice și se formulează deci teza că *sinonimia dezvoltată* presupune existența unor serii sinonimice cu un număr mare de cuvinte. Acest principiu este susținut, printre alții, de E. M. G a l k i n a - F e d o r u k. „Bogăția seriilor sinonimice, spune autoarea, este o bogăție a limbii, întrucît fiecare sinonim servește pentru exprimarea unei anumite nuanțe...”³. A. N. G v o z d e v menționează, de asemenea, că „Existența unor grupuri vaste de sinonimie pentru exprimarea uneia și aceleiași noțiuni face posibilă redarea celor mai fine nuanțe ale sensului și expresiei”⁴. La unii autori, această teză este însoțită de exemple de serii sinonimice alcătuite dintr-un număr foarte mare de cuvinte. „Limba rusă, scrie N. G. L i s t v i n o v, este foarte bogată în sinonime, îndeosebi ideografice. De exemplu, ca-

¹ L. V. Ș c e r b a, *Sovremennij russkij jazyk*, în „Izbrannyje raboty po russkomu jazyku”, Moscova, 1957, p. 122.

² V. A. S i r o t i n a, *Leksiceskaja sinonimika v russkom jazyke*, Lvov, 1960, p. 19.

³ E. M. G a l k i n a - F e d o r u k, *Sovremennij russkij jazyk. Leksika*, Moscova, 1954, p. 63.

⁴ A. N. G v o z d e v, *Ocerki po stilistike russkogo jazyka*, Moscova, 1955, p. 65.

racterizînd un om curajos (смелый) autorul poate folosi varietatea de nuanțe exprimate de sinonimele удалой, отважный, неустрашимый, решительный, мужественный, храбрый, braveй, молодецкий, доблостный, геройский; vorbind despre un om politicos (вежливый), autorul poate găsi cel mai exact atribut într-unul din următoarele sinonime: внимательный, обходительный, почтительный, предупредительный, тактичный, услуживый, учтивый, любезный, приветливый, деликатный ș.a.”⁵.

Așadar, cînd se vorbește despre *sinonimia dezvoltată* ca indice al bogăției vocabularului se are în vedere, în primul rînd, existența unor serii de sinonime cu un număr mare de cuvinte, neglijîndu-se celălalt aspect al fenomenului și anume numărul de serii sinonimice existente în limbă sau, cu alte cuvinte, numărul de noțiuni care sînt exprimate prin mai multe unități sinonimice.

În cele ce urmează ne propunem să arătăm că între aceste două aspecte ale bogăției sinonimiei — numărul de cuvinte din seriile sinonimice și numărul de serii sinonimice — există o interdependență legică, care pune într-o altă lumină fenomenul discutat.

În acest scop, am supus unei analize statistice un număr de 2 071 serii de sinonime — substantive excerptate din *Dicționarul de sinonime ale limbii ruse*, alcătuit de Z. E. Alexandrova⁶. Aceste serii însumează 7 493 de cuvinte⁷. Prin raportarea numărului total de sinonime, la numărul de serii am obținut coeficientul seriilor sinonimice, adică numărul mediu de cuvinte din care ele sînt formate. Acest coeficient, expresie statistică a bogăției seriilor sinonimice, este egal cu 3,61⁸.

Din punctul de vedere al structurii cantitative pot fi distinse următoarele tipuri de serii sinonimice (vezi tabelul nr. 1).

Tabelul nr. 1

Numărul de sinonime din serii	Numărul seriilor
2	808
3	542
4	258
5	157
6	111
7	66
8	40
9	30
10	27
11	7
12	11
13	3
14	2
15	2
16	4
18	1
27	1
31	1

⁵ N. G. Listvinov, *Voprosy stilistiki jazka*, Moscova, 1965, p. 63.

⁶ Z. E. Alexandrova, *Slovar' sinonimov russkogo jazyka*, Moscova, 1968.

⁷ În structura seriilor de sinonime din dicționarul alcătuit de Z. E. Alexandrova intră următoarele categorii de cuvinte: I. 1. sinonime identice din punct de vedere semantic, stilistic și emoțional-expresiv; 2. sinonime care se deosebesc prin diferite trăsături (semantice, stilistice, emoțional-expresive etc.); II. 1. sinonime cu rădăcini diferite; 2. sinonime cu același radical.

⁸ Coeficientul seriilor de sinonime alcătuite din verbe este egal cu 3,70, iar cel al seriilor alcătuite din adjective — cu 4. Pentru obținerea acestor doi coeficienți au fost analizate cîte 500 de serii sinonimice.

Din situația statistică prezentată reiese că numărul de serii sinonimice de un anumit tip „cantitativ” este în funcție de numărul de cuvinte din seriile respective: *cu cât seriile cuprind o cantitate mai mare de cuvinte, cu atât numărul lor este mai mic.*

Seriile formate din două sinonime (808 serii) reprezintă 39% din numărul total al seriilor (2 071), iar împreună cu seriile formate din trei sinonime reprezintă 55,12%. Seriile alcătuite din două, trei, patru, cinci și șase sinonime acoperă 90,45% din numărul total de serii sinonimice, în timp ce seriile care cuprind mai mult de șase cuvinte reprezintă abia 9,44%. Dintre seriile din ultima categorie, cele cu șapte, opt, nouă și zece sinonime reprezintă 7,87%, iar cele cu mai mult de zece sinonime — 1,57%.

Datele prezentate ne permit să formulăm concluzia că așa-numita bogăție a vocabularului, privită din punctul de vedere al sinonimiei, se exprimă nu în numărul mare de cuvinte din seriile sinonimice, pentru că, așa cum am văzut, cu cât seriile de sinonime sînt mai dezvoltate, cu atât numărul lor este mai mic și, deși poate să apară paradoxal, vocabularul este mai sărac. Adevărata bogăție a limbii depinde de numărul absolut al seriilor sinonimice, care este cu atât mai mare, cu cât numărul de sinonime din seriile respective este mai mic.

Dintr-un anumit punct de vedere, sinonimia este un „lux” al limbii. Se știe că numărul absolut de cuvinte din limbă are limite obiective, că nici o limbă nu este în stare să exprime toate noțiunile prin cuvinte independente și, de aceea, limba recurge des la exprimarea mai multor noțiuni printr-unul și același complex sonor (fenomenul de polisemie și omonimie). Dar, cu toate că numărul de complexe sonore este practic limitat, limba își permite „luxul” (motivul de funcția ei expresivă) de a avea pentru exprimarea unora și acelorași noțiuni mai multe cuvinte (fenomenul de sinonimie)⁹.

În lumina acestor aspecte (faptul că, pe de o parte, limba recurge la polisemie și omonimie pentru a face față necesităților de a exprima un număr cât mai mare de noțiuni, iar pe de altă parte, ea „îroșește” mai multe mijloace materiale pentru exprimarea uneia și aceleiași noțiuni), apare pe deplin firească situația că bogăția sinonimiei nu poate consta, în nici un caz, în numărul mare de cuvinte din seriile sinonimice. Posibilitățile materiale fiind practic limitate, limba este pusă în fața următoarei alternative: sau să aibă serii de sinonime alcătuite dintr-un număr foarte mare de cuvinte, dar să restrîngă numărul lor, sau să aibă un număr mai mare de serii sinonimice, dar să reducă numărul de cuvinte din care ele sînt alcătuite.

Analiza întreprinsă arată că sistemul limbii preferă ultimul aspect al acestei alternative, folosind judicios posibilitățile de care dispune pentru exprimarea prin mijloace sinonimice a unui număr cât mai mare de noțiuni și reducînd proporțional numărul noțiunilor care sînt exprimate printr-un număr din ce în ce mai mare de sinonime.

Deseori, atunci cînd se vorbește despre existența unei sinonimii bogate în limba rusă literară contemporană, se fac mențiuni speciale fie cu privire la sinonimele ideografice (semantice, noționale), fie cu privire la cele stilistice.

Materialul asupra căruia ne-am oprit atenția ne oferă posibilitatea să facem observații deosebit de interesante asupra acestor două tipuri fundamentale de sinonime. Din totalul de 2 071 de serii sinonimice analizate, 1 223 (59,06%) sînt formate din sinonime ideografice, iar 848 de serii (40,94%) — din sinonime stilistice. Seriile de sinonime ideografice cuprind 3 648 de cuvinte (48,68%), iar seriile de sinonime stilistice — 3 845 de cuvinte (51,32%).

Prima observație care se impune din prezentarea acestor date este numărul de cuvinte din cele două tipuri fundamentale de serii sinonimice este inver sproporțional cu numărul seriilor: seriile de sinonime ideografice (59,06% din numărul total de serii sinonimice) cuprind 48,68% din numărul total de sinonime, în timp ce seriile de sinonime stilistice (40,94% din numărul total de serii) cuprind 51,32% din numărul total de sinonime. Aceste raporturi cantitative își găsesc expresia și în coeficienții tipurilor de seri-

⁹ Particularitățile polisemiei, omonimiei și sinonimiei, precum și specificul pe care îl prezintă corelațiile dintre aceste fenomene pot sta la baza studierii tipologice a limbilor. Pentru unele aspecte cf. I. Stan, *Probleme de tipologie lingvistică. Observații asupra lexicului limbii române*, în „Cercetări de lingvistică”, 1963, nr. 1.

sinonimice: coeficientul seriilor de sinonime ideografice este egal cu 2,98%, iar cel al seriilor de sinonime stilistice — cu 4,43. Diferența dintre cei doi coeficienți este egală cu 1,45.

Raporturile dintre tipurile „cantitative” ale seriilor de sinonime ideografice și stilistice pot fi puse pregnant în evidență prin următorul tabel:

Tabelul nr. 2

Numărul de sinonime din serii	Numărul seriilor de sinonime	Numărul seriilor de sinonime semantice	Numărul seriilor de sinonime stilistice
2	808	609	199
3	542	342	200
4	258	133	125
5	157	61	96
6	111	41	70
7	66	12	54
8	40	7	33
9	30	8	22
10	27	6	21
11	7	1	6
12	11	2	9
13	3	—	3
14	2	1	1
15	2	—	2
16	4	—	4
18	1	—	1
27	1	—	1
31	1	—	1

Din acest tabel reiese că atât seriile de sinonime ideografice, cât și cele de sinonime stilistice sînt supuse aceleiași legi, adică numărul lor descrește proporțional cu sporirea numărului de cuvinte din care sînt compuse. În același timp, între sinonimele stilistice și cele semantice poate fi sesizată o deosebire importantă: numărul de serii sinonimice cu o cantitate redusă de cuvinte (seriile cu două, trei și patru sinonime) este mai mic în comparație cu numărul seriilor corespunzătoare de sinonime semantice, în timp ce numărul seriilor care conțin mai mult de patru sinonime este mai mare decît cel al seriilor corespunzătoare din sfera sinonimiei ideografice, iar unele tipuri de „macroserii” (seriile cu mai mult de zece sinonime) se întîlnesc de fapt numai în domeniul sinonimiei stilistice.

Observațiile expuse mai sus ne oferă posibilitatea să formulăm concluzia că despre bogăția deosebită fie a sinonimiei ideografice, fie a sinonimiei stilistice se poate vorbi numai în sensuri diferite: sinonimia ideografică este reprezentată de un număr mai mare de serii sinonimice decît sinonimia stilistică, dar seriile de sinonime stilistice sînt mai dezvoltate decît cele de sinonime ideografice.

MARIN BUCĂ

CONSIDERAȚII ASUPRA ELEMENTULUI PREDICATIV SUPLIMENTAR

Realitatea lingvistică pentru care a fost adoptată în cele din urmă, în ediția a doua a *Gramaticii limbii române*¹, denumirea de *element predicativ suplimentar* a făcut pînă în prezent, se cunoaște, obiectul a numeroase intervenții în literatura noastră de specialitate. O sinteză a contribuțiilor care și-au propus drept subiect sau numai au

¹ Editura Academiei R. P. Română, Buc. 1963. În continuare, vom cita această lucrare cu siglele GA₂.

atins această parte de propoziție, pînă la apariția GA_2 , se găsește în studiul *În legătură cu discuția asupra „numelui predicativ circumstanțial”*, LR X (1961), nr. 6, p. 539—545, semnat de Mioara Avram². Cu o fină intuiție a fenomenului gramatical (pe care i-o cunoaștem), autoarea a surprins aci și a adus în dezbatere o serie de aspecte — esențiale — care scăpaseră observației cercetărilor anterioare consacrate aceluiași subiect, ea oferindu-ne, astfel, o imagine mai completă a categoriei sintactice supuse analizei.

Dar, fenomen gramatical destul de complex, partea de propoziție în discuție a rămas, insistent, în atenția cercetătorilor și după apariția GA_2 ³ și se poate spune că, prin însuși profilul ei, ea continuă să ridice unele probleme asupra cărora cercetarea are motive să se oprească.

Adevăr incontestabil, practica analizelor sintactice a generat întotdeauna observații și precizări realmente folositoare în circumscrierea pe cît posibil mai exactă și în descrierea mai completă a cutărei sau cutărei categorii sintactice. Nu-i mai puțin adevărat, însă, că tot ea, de multe ori, a prilejuit specialiștilor formularea unor opinii divergente cu privire la considerarea din punct de vedere sintactic a unuia și aceluiași cuvînt sau grup de cuvinte dintr-un text dat. În parte, faptul acesta s-a întîmplat și continuă să se petreacă și cu aceea ce se cunoaște azi sub denumirea de element predicativ suplimentar. Nimic surprinzător, de altfel, data fiind diversitatea de aspecte pe care acesta le implică.

Întemeiată pe unele constatări (în cadrul activității didactice) privind maniera în care este analizată această parte de propoziție în situații sintactice date și luînd drept element de referință felul în care este ea înfățișată în GA_2 , intervenția de față va stăruî doar asupra unui aspect, vrednic însă de toată atenția, credem.

În speță, avînd în vedere unele din denumirile pe care ea le-a cunoscut în cursul discuțiilor — „nume predicativ circumstanțial” (Maria Rădulescu⁴), „predicat circumstanțial” (Silvia Niță⁵), „predicat psihologic” (Gh. N. Dragomirescu, *lucr. cit.*) —, dar mai ales denumirea *element predicativ suplimentar*, propusă în GA_2 , am găsit justificat și oportun să considerăm această categorie sintactică în ceea ce are ea comun cu predicatul sau cu noțiunea de predicat. În felul acesta, examinarea faptelor din unghiul *sensului lexical* al verbului însoțit a devenit un criteriu esențial în cursul discuției de față.

1. Astfel, privitor la verbele ce pot fi însoțite de partea de propoziție la care ne referim, în GA_2 se menționează: „Verbele pe lângă care apare elementul predicativ suplimentar sînt în general verbe cu sens lexical autonom (vezi exemplele de la § 682 și 683: *a găsi, a veni, a se întoarce, a fi poreclit, a vedea, a se uita, a fuma* etc.)”, (cf. vol. II, 210). Tot acolo, referitor la conținutul acestei părți de propoziție, se precizează de asemenea „Elementul predicativ suplimentar este foarte apropiat de predicat atît prin conținut, cît și prin mijloacele de exprimare și acord”. El „își exprimă *conținutul predicativ*” (Subl. n.—D.C.) prin intermediul unui verb din afara structurii sale“. Adică, în termenii noștri: atunci cînd elementul predicativ suplimentar are aspect verbal (gerunziu, mai frecvent), el trebuie înțeles ca un posibil predicat verbal—evident prin „readucere” verbului respectiv la un mod personal — într-o altă propoziție, iar atunci cînd are aspect nominal (mai frecvent adjectiv, substantiv — dar, desigur, nu numai acestea) el trebuie înțeles drept element (nume predicativ) al unui posibil predicat nominal, de asemenea într-o

² Vezi mai ales trimiterile de pe prima pagină a acestui studiu. Lor li se adaugă, tot pentru această perioadă: Gh. N. Dragomirescu, „*Atributul predicativ în limba română*”, LL, VI (1962), p. 99—121 și Maria Gabrea, *Probleme de teorie și analiză gramaticală*, LL, VI (1962), p. 133 ș.u.

³ Vezi: Ștefan Hazy, *O parte de propoziție în discuție*, CL, IX (1964), nr. 2, p. 233—238; Viorel Hodiș, *Elementul predicativ suplimentar. Contribuții*, LR, XVI (1967), nr. 6, p. 485—489; idem, *ibidem*, LR, XVIII (1969), nr. 2, p. 139—145; D. D. Crașoveanu, *Despre elementul predicativ suplimentar*, CL, XI, 1967, nr. 2, p. 235—242.

⁴ Cf. Maria Rădulescu, *Numele predicativ circumstanțial*, SG, II (1957), p. 121—129; idem, *Tot despre numele predicativ circumstanțial*, LR, VII (1958), nr. 6, p. 76—80.

⁵ Cf. Silvia Niță, *Predicatul circumstanțial*, LR, VII (1958), nr. 4, p. 93—98.

altă propoziție. Iată, de altfel, și precizarea în același sens, din GA₂: „Asemănarea cu predicatul rezultă și din echivalența (subl. n.—D.C.) elementului predicativ suplimentar cu predicatul unei propoziții coordonate sau subordonate: *s-a întors bolnavă și plângând* poate fi înțeles ca *s-a întors și era bolnavă și plîngea*, iar *am văzut-o bolnavă și plîngînd* înseamnă *am văzut că era bolnavă și plîngea*“ (cf. vol. II, p. 210—211; vezi și p. 76). Cu alte cuvinte, sperînd că am înțeles exact, expresia denominativă *element predicativ suplimentar* tocmai acest lucru vrea să transmită: faptul că un anumit element (cuvînt sau, uneori, chiar grup de cuvinte) a putut fi — în cazul în care vom presupune o contragere a frazei ca urmare a condensării gîndirii⁶ — sau e susceptibil de a deveni (firește, prin transformări și adausuri necesare în acest sens) predicat — verbal ori nominal — al unei alte propoziții⁷; el este, adică, sub raport semantic, nucleul predicativ al unei propoziții virtuale, din punct de vedere strict gramatical, în contextul dat⁸.

Rezultă de aci — și acest lucru îl dorim cu deosebire subliniat — că expresia denominativă amintită ne va atrage atenția tocmai asupra valențelor semantic predicative conținute în elementul denumit ca *atare*, și nu (sau nu neapărat) asupra comportamentului sintactic al verbului însoțit, de vreme ce acesta este unul cu sens lexical autonom, apt să realizeze *singur* predicatul în propoziție, fără vreo altă complinire semantică. Mai precis, termenul astfel denumit nu intră, alături de verbul însoțit, în structura predicatului propoziției. Se înțelege, firește, că o asemenea înțelegere a denumirii element predicativ suplimentar, precum și însăși precizarea, citată imediat mai sus, din GA₂, privesc în primul rînd, dacă nu chiar în exclusivitate, cazurile în care elementul predicativ suplimentar însoțește un verb cu sens lexical deplin⁹ (tip: *Să vii sănătos, S-a întors bolnavă, S-a în tors plîngînd, Razele soarelui străbăteau slabe și abia călduțe printre crengi goale, O tinără doamnă italiancă, văzînd-o bolnavă și plîngînd, veni lîngă ea să-i dea ajutor* etc.¹⁰).

Și nu întîrziem să spunem că pentru astfel de situații și cu o asemenea accepțiune, denumirea propusă în GA₂ — element predicativ suplimentar — este nimerită.

2. Bineînțeles, modului în care am privit lucrurile pînă aici nu i se subordonează și cazuri de tipul: *După puțină vreme își potoli iar mersul, cu inima bătînd*. SAD., O. VIII 212¹¹; *Apoi s-a uitat cu ochii holbați la munteancă*. SAD., B. 120; *Nicoară ascultase cartea de amenințare cu sprinceana încă minioasă*. SAD., N.P. 358¹² sau de tipul: *Unde te visezi*

⁶ Maria Rădulescu, *lucr. cit.*, SG, II (1957), p. 122—123, precizează în acest sens: „Din punct de vedere logic, prin propoziția *fetița aleargă voioasă* se fac două comunicări: *fetița aleargă* și *fetița este voioasă*, adică propoziția *fetița aleargă voioasă* poate fi echivalată cu fraza *fetița aleargă și este voioasă* în care *voioasă* este numele predicativ al unei propoziții coordonate copulative. Prin condensarea gîndirii se realizează: *fetița aleargă voioasă*“ Cf. și Silvia Niță, *lucr. cit.*, p. 95: „De la construcția *Fetița aleargă și este voioasă* se ajunge la *Fetița aleargă voioasă* prin eliminarea copulei (...) și prin asimilarea numelui predicativ la propoziția cu sens principal (*Fetița aleargă*)“

⁷ Silvia Niță, *lucr. cit.*, p. 95. consideră că *voioasă* din construcția *Fetița aleargă voioasă* este „un al doilea predicat al propoziției, un predicat secundar“. Se impune aici o obiecție: putem vorbi, strict lingvistic, de „un al doilea predicat“ — fie el și secundar — în cadrul uneia și aceleiași propoziții? Credem că nu. Aceiași obiecție o face și GH. N. Dragomirescu, *lucr. cit.*, p. 117.

⁸ Cît privește aspectul verbal — gerunzial al elementului predicativ suplimentar, tip: *Fetița s-a întors cîntînd* sau *Pe fetiță am văzut-o venînd*, Matilda Caraiu (*Sintaxa gerunziului românesc*, SG, II (1957) p. 79—81 și 72—74) vorbește chiar de propoziții gerunziale „independente“ sau de complemente directe cu subiectul complement direct în regentă.

⁹ Credem că, cel puțin în cazul de față, e mai potrivit să se spună „sens lexical deplin“, în loc de „sens lexical autonom“. Silvia Niță, *lucr. cit.*, p. 97, referitor la verbele ce pot fi însoțite de un element predicativ suplimentar (predicat circumstanțial — în terminologia autoarei), precizează că acestea sînt în general verbe intransitive, verbe de mișcare sau verbe tranzitive cu întrebuintare absolută.

¹⁰ Vezi aceste exemple în GA₂, II, 206 și u.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Vezi aceste două exemple la Maria Rădulescu, *lucr. cit.*, p. 129.

de umbli cu porcii după tine? CREANGĂ, P. 83; *Iusuf îl credea acasă, maică-sa îl credea la Iusuf.* SAD., O. XVI 84¹³. Pentru acestea, tocmai datorită felului în care este exprimat elementul predicativ suplimentar, precizările (reproduse de noi) din GA₂ cu privire la conținutul predicativ și echivalența acestuia cu predicatul unei propoziții coordonate sau subordonate nu mai sînt întru totul adecvate: ceea ce se consideră aci element predicativ suplimentar se deosebește în multe privințe¹⁴ de ceea ce am văzut că se consideră ca atare în situațiile de felul celor discutate aici, la pct. 1. De altfel, credem că, întrucît elementul predicativ suplimentar învederează în astfel de cazuri anumite particularități de construcție și de exprimare, cazurile respective ar putea fi reunite, în interiorul acestei părți de propoziție, într-o subcategorie aparte, căreia să i se circumscrie, diferențiat, comentariul pe care-l reclamă.

3. Dar tot referitor la verbele pe lingă care poate să apară elementul predicativ suplimentar, în GA₂ se arată în continuare: „Verbele cu sens lexical mai slab se plasează la limita dintre verbele care pot fi construite cu un element predicativ suplimentar și verbele copulative, cu nume predicativ: așa sînt verbe ca: *a rămîne, a sta, a părea, a se arăta*, etc.) „(cf. vol. II, p. 219; vezi și p. 76). Se pare că în astfel de termeni fiind pusă problema: „se plasează la limita dintre...”, absența totală a exemplelor în GA₂ la elementul predicativ suplimentar, pentru asemenea verbe apare, întrucîtva, justificată. Afirmatia respectivă rămîne însă evazivă; faptul că aceste verbe (cărora li se pot adăuga altele*—acolo e un *etc.*), recunoscute ca avînd un sens lexical mai slab sînt doar situate (și atît!) la limita de care se vorbește în GA₂ nu reprezintă, totuși, o soluție, o clarificare a lucrurilor. În fața unor exemple ca:

Dar acum se cuvenea să tacă și să rămînă smerit; tăcea și rămînea smerit. CEZAR PETRESCU, *Lucefărul*, 47;

El singur zeu stătut-a-nainte de a fi zii. EMINESCU, O.I. 115;

Profesorul s-a arătat binevoitor;

Prietenul își dă seama că ar părea pătînitor ajutîndu-te, și nu te ajută. IORGA, *Cugetări*, 120 etc., cel interesat să facă o analiză sintactică se va găsi îndreptățit să considere că *smerit, zeu, binevoitor, pătînitor* sînt fie nume predicative — și în acest caz el se va situa pe o linie tradițională în ceea ce privește tratamentul aplicat verbelor amintite¹⁵ —, fie elemente predicative suplimentare. Un exemplu de oscilație în acest sens s-a strecurat chiar în GA₂ atunci cînd, de pildă, *a părea* este considerat drept verb copulativ într-o frază ca: *Vulpea pare că ar fi moartă*¹⁶, dar — s-a văzut — el este readus în discuție și la elementul predicativ suplimentar și integrat verbelor cu sens lexical mai slab „care se plasează la limita dintre...”. Nimic curios, în sfîrșit, ca aceleași cuvinte subliniate

¹³ Ultimele două exemple, în GA₂, II, 209.

¹⁴ Așa cum observă și D. D. Crașoveanu, *lucr. cit.*, p. 240, **Fenomenalizări** pct. 2. c. și p. 241, **Construcția cu propoziția cu.**

* Ne gîdim, de exemplu, la acele verbe reflexive (notăm dintre ele: *a se chema, a se crede, a se considera, a se dovedi, a se lăsa, a se numi, a se păstra, a se ști, a se simți, a se vedea* etc. — întrebuițate, evident, personal) pe care Paula Diaconescu, *Rolul elementului verbal în componența predicatului nominal*, SG, II (1957), le consideră copule lexico-gramaticale, inapte să realizeze predicatul, în absența unui alt element. (Pentru unele din aceste verbe vezi și Acad. Iorgu Iordan, LRC, Buc., 1956, p. 563). Dar asupra acestor verbe vom reveni cu alt prilej.

¹⁵ Paula Diaconescu, *op. cit.*, p. 112, 115, 116, vorbește în asemenea cazuri de nume predicative, verbele respective considerîndu-le copule lexico-gramaticale (vezi și exemplele aduse acolo). Acad. Iorgu Iordan, *op. cit.*, p. 563, consideră, de asemenea, drept copule verbele *a se arăta, a rămîne și a părea*. Vezi, mai nou, și Sorin Stati, Gh. Bulgăr, *Analize sintactice și stilistice*, Buc., 1970, p. 90. În gramatica limbii franceze verbe ca: *sembler, paraître, rester, demeurer, se montrer* — corespunzătoare celor amintite din română, sînt considerate, alături de *être*, verbe copulative ce se construiesc cu un nume predicativ — *l'attribut* în terminologia gramaticală din această limbă. (cf. pentru aceasta Maurice Grevisse, *Le bon usage. Grammaire française avec des remarques sur la langue française d'aujourd'hui*, ediția a 8-a, Paris, 1964, p. 521 (Remarque) și 147.

¹⁶ Vezi acest exemplu în GA₂, II, 273, la propoziția predicativă.

mai sus (*smerit*, *zeu* etc.) să fie socotite, în exemplele respective, atât nume predicative cât și elemente predicative suplimentare în același timp, după cum, tot așa de bine, despre ele s-ar putea spune că nu sînt nici una, nici alta, ci altceva, pentru care nu dispunem încă de o denumire adecvată.

Prin urmare, spre deosebire de situația prezentată sub 1., în cazul acestor verbe stăruie o anumită incertitudine, o anumită oscilație în analiza sintactică, sau, cum am spus, apare libertatea de opțiune — *ad libitum* — între mai multe variante posibile ca soluție. Oricum, fără să considerăm că în situația lor soluția element predicativ suplimentar, sugerată în GA₂, trebuie numaidecît respinsă, credem totuși că acceptarea ei va avea de învins, în prealabil, o dificultate: verbele acum în discuție continuă să rămână cu același sens lexical „mai slab”, ceea ce face loc întrebării dacă în atare contexte ele pot realiza *singure* predicatul în propoziție. Răspunsul este — credem — negativ. Căci, dacă din secvențele: *să rămînă (rămînea) smerit a stătut zeu s-a arătat binevoitor ar părea părtinitor* (vezi exemplele de mai sus) vom elimina elementele transcrise cu aldine, ideea de predicat (predicație) va rămîne, desigur, nerealizată, iar secvențele ca atare vor deveni și ele enunțuri incomplete. De unde concluzia că respectivele elemente (*smerit*, *zeu* etc.) intră, semantic și sintactic, în structura predicatului, alături de verbele pe care le însoțesc și prin intermediul cărora ele atribuie conținutul lor subiectului, caracterizîndu-l. Prin funcționalitate și construcție (avem în vedere unele particularități de formă¹⁷, aceste elemente se apropie deci — așa cum deja s-a remarcat¹⁸ — de ceea ce se înțelege prin numele predicativ¹⁴. Cu alte cuvinte, prezența lor alături de aceste verbe fiind obligatorie în materializarea ideii de predicat, ele nu mai apar drept elemente predicative suplimentare, ci, dimpotrivă, elemente predicative necesare. Obligatorietatea prezenței lor — din punct de vedere semantic — lîngă verbele respective ne atrage atenția *tocmai asupra valențelor slab predicative ale acestor verbe*. Or, în ciuda acestui fapt, a le considera totuși elemente predicative suplimentare înseamnă a ne îndepărta prea mult de accepțiunea pe care am desprins-o la început (cf. *supra*, p. 227) 4) pentru această denumire. Mai mult chiar, acest lucru ar însemna să recunoaștem — și pe drept — că noua categorie sintactică din GA₂ își subordonează fapte destul de deosebite unele de altele, ea dovedindu-se, astfel, a nu fi destul de ferm delimitată și, implicit, a nu avea un profil destul de omogen.

Așa stînd lucrurile, ni se pare mult mai indicat ca verbele cu sens lexical mai slab să rămînă în afara verbelor ce se pot construi cu un element predicativ suplimentar, ele — potrivit celor de mai sus — integrîndu-se, mai justificat, copulelor lexico-gramaticale²⁰, inapte, în situații ca cele amintite, de a realiza predicatul în absența unui element *completiv* sub raport semantic²¹. Pentru acest element completiv, o denumire mai adecvată și mai în acord cu unghiul (cf. *supra*, p. 226) din care am primit lucrurile pînă aici ar fi aceea de **element predicativ necesar**. Ea ar acoperi și cazurile în care, verbele respective însoțite fiind de un participiu (tip: *a rămas surprins de vestea adusă, stătea înfrînt în fața învingătorului, părea convins de cele spuse, se arăta nedreptățit de soartă* etc.), ar fi oarecum mai dificil să se vorbească de un nume predicativ în sensul strict al cuvîntului *nume*²².

E drept că propunerea pe care o facem aici presupune o restrîngere a sferei elementului predicativ suplimentar. Dar e tot așa de adevărat că această restrîngere nu echivalează cu o slăbire a acestei categorii sintactice, ci, dimpotrivă, cu o individualizare și,

¹⁷ Ne referim, firește, la situațiile în care alături de aceste verbe apar elemente din clasa numelui.

¹⁸ Cf. în primul rînd GA₂ II, 76 și 209. Vezi și: Viorel Hodiș, *lucr. cit.*, LR, 1967, nr. 6, p. 488—489; D. D. Drașoveanu, *lucr. cit.*

¹⁹ D. D. Drașoveanu, *lucr. cit.*, p. 238 și u., nu e departe de realitate cînd propune să analizăm în asemenea cazuri un nume predicativ de gradul al II-lea.

²⁰ Reținem, deci, denumirea propusă de Paula Diaconescu, *lucr. cit.*

²¹ Evident că în alte situații, aceleași verbe (cu excepția lui *a părea*) sînt — semantic — verbe predicative. Ceea ce înseamnă că nu verbele se clasifică — *ab initio* — în predicative și nepredicative, ci situația concretă în care ele apar impune considerarea lor într-un fel sau altul.

²² Așa cum precizează și D. D. Drașoveanu, *lucr. cit.*, p. 241.

implicit, cu o consolidare a poziției sale în contextul părților de propoziție, prin selectarea, ca specifice, doar a acelor fapte care n-o contrazic în esență și pe care ea se poate întemeia într-adevăr.

Cît privește denumirea *element predicativ necesar*, pe care o sugerăm, credem că ea reprezintă în plan sintactic reflexul firesc al unei situații reale, existente sub raport semantic în clasa verbului. Totodată, ea este în deplină concordanță cu ceea ce trebuie înțeles prin noțiunile de *predicat*, *predicație*, *predicativitate*.

D. CRAȘOVEANU

CU PRIVIRE LA CARACTERUL FUNCȚIONAL AL INTONAȚIEI

În procesul de exprimare a gândirii prin mesaje orale, intonația joacă rolul unuiu dintre cei mai importanți actualizatori, ea funcționînd în calitate de corelant expresiv al gândirii. Între conținutul lexical al unui enunț și intonație, ca element suprasegmental, există o corelație complexă. Această corelație trebuie înțeleasă în sensul că de cele mai multe ori intonația are rol hotărîtor, ea subordonîndu-și planul conținutului întregii comunicări și realizînd astfel în limbă diferențieri de ordin intelectual, afectiv și stilistic.

În foarte multe cazuri, mai ales în exprimarea emoțional-expresivă, intonația reprezintă unicul aspect al vorbirii care conține o informație de situație ce nu poate fi redată prin alte mijloace ale procesului de comunicare¹.

Experiențele efectuate la Centrul de cercetări fonetice și dialectale din București au demonstrat, printre altele, faptul că în unele cazuri intonația este suficientă pentru înțelegerea fără echivoc a unei comunicări sub aspectul ei „intelectual” (neutră din punct de vedere afectiv) — cum este cazul enunțurilor 1. *Ia mîncă.* 2. *Ea mîncă.* 3. *Ia! mîncă!*, care sînt identice din punct de vedere al fonemelor constitutive, dar care rostite diferit, exprimă sensuri gramaticale diferite².

De multe ori s-a vorbit despre acele cazuri cînd intonația este singurul factor actualizator al sensurilor enunțativ-interogativ-exclamativ în comunicări de tipul *Vine mama. Vine mama? Vine mama!* sau, în limba rusă, *Там опасно; Там опасно?*; *Там опасно!*

Prin urmare intonația are o incontestabilă importanță în precizarea sensului gramatical al unui enunț, ceea ce ar trebui să reclame de fapt abordarea studiului intonației în strînsă legătură cu categoriile gramaticale în general, și sintactice în special.

Ne propunem în continuare să facem unele precizări în legătură cu componentele intonației, cu cadrul sintactic în care intonația își realizează funcțiile sale semantice, subliniind corelația intonația-sintaxă, care va trebui să stea la baza delimitării unor tipuri de bază ale intonației, cu valoare funcțională.

Definirea intonației ridică probleme dintre cele mai dificile, legate de specificul fiecărei limbi pentru că, așa cum spunea Sextil Pușcariu, „fiecare limbă are melodia ei mai ușor de imitat decît de definit, fiecare neam, vorbind, «cîntă» în felul lui”³. Referitor la intonație, Sextil Pușcariu, plecînd de la unele deosebiri între sistemele intonaționale din limba română și franceză, ne oferă informații prețioase care evidențiază specificul intonației limbii române. Astfel în propoziția *Acest țăran are patru fete*, fără a schimba ordinea cuvintelor, sensul poate fi nuanțat sau modificat, deoarece accentul frazei, avînd capacitatea de a sublinia *contrast*e, poate scoate în relief un cuvînt sau altul. În limba

¹ V. Vladimirskaia, *K izučeniju intonacii ekspresij*, în *Vestnik obsčestvenih nauk*, nr. 2, 1968, p. 124—132.

² A se vedea, de ex., Alexandra Roceric — Alexandrescu și Dumitru Copceag, *Intonație și context*, SCL, XVIII, (1967), nr. 1, p. 7—14.

³ *Limba română*, vol. II, Rostirea, București, 1959, p. 77.

franceză, însă, această modificare de sens este imposibilă fără schimbarea ordinii cuvintelor și fără concursul cuvintelor demonstrative (cf. fr. C'est ce paysan qui a ...) ⁴.

În ultimul timp deși a crescut interesul pentru studierea intonației, nu s-au abordat totuși cu suficientă claritate unele aspecte funcționale importante ale acesteia în cercetările lingvistice.

1. În lingvistica contemporană nu există bunăoară o accepție unanimă a noțiunii de intonație. Unii lingviști consideră că intonația se realizează numai prin oscilațiile tonului, prin variațiile în înălțime ale vocii în timpul vorbirii, dimensiune prosodică prin excelență, suficientă să arate multiplicitatea relevanței și complexitatea structurii supra-segmentale în sistemele lingvistice ⁵. Alți lingviști înțeleg prin intonație o anumită îmbinare între variațiile tonului, accent, pauză, tempo-ul vorbirii, durata ei, timbru, etc. ⁶. În aceasta din urmă accepție a noțiunii de intonație, elementele componente se întrepătrund și se corelează realizând exprimarea conținutului semantic și emoțional al vorbirii. Cît ne privește, vom adera la cea de a doua accepțiune, fără a nega faptul că dintre componentele intonației cea mai mare importanță o are variația tonului.

Cercetarea intonației, fie că se face *experimental* (instrumental, cu ajutorul sonografului, oscilografului, intonografului, etc.), fie că se face *auditiv*, nu poate duce la rezultatele scontate dacă componentele amintite mai sus nu sînt luate în considerare în totalitatea lor.

2. Interesul cercetărilor se îndreaptă tot mai mult spre analiza intonației din punct de vedere structural ⁷, care dublată de studii experimentale și auditive, urmărește găsirea, cu ajutorul principiului comutării, a funcției unei figuri intonaționale (distinctive, demarcativă, sau expresive).

Asemenea cercetări au înlesnit o descriere mai exactă a unităților intonaționale din care se compune un enunț.

În limba română standard, de exemplu, unii cercetători ⁸ au stabilit existența a trei *toneme* de bază ce se combină în mod diferit în cadrul a trei contururi intonaționale (continuu, ascendent, descendent), care la rîndul lor se pot combina diferit într-un enunț. Trecerea de la un tonem la altul are loc numai în silabe accentuate (care devin proeminente). Alți cercetători ⁹ au stabilit existența în limba română a trei toneme, organizate în opt contururi intonaționale. Tonemele (tonurile) sînt raportate la silabă și o descriu din punct de vedere al înălțimii (tonal). Contururile intonaționale descriu din punct de vedere al înălțimii tonurilor grupuri de silabe, limita dintre două contururi putînd exista

și între două silabe ale unui cuvînt ¹⁰ (de exemplu, *Copîlul mîc a — leargă repede*), deci ea nu coincide și cu limita dintre două cuvinte. Nu există o condiționare și de ordin sintactic.

3. Dar aceste cercetări, de altfel de o incontestabilă utilitate pentru descrierea sistemului intonațional al unei limbi, credem că se referă mai mult la inventarierea mijloacelor suprasegmentale, prin care se exprimă un enunț, fără să se găsească o corespondență între aceste mijloace intonaționale și categoriile sintactice analizate. Cu alte

⁴ Sextil Pușcariu, *L'économie du langage*, în „Langue et littérature“ (extrait), p. 8: Cf. și *Limba română*, vol. I, p. 43, 44.

⁵ Vezi, de ex., R. Iongén, *Intonation de phrase, accent de phrase, accent de mot et accentuation Rhénane*, în *Lingua*, vol. 23, nr. 4, 1969, p. 315.

⁶ L. V. Șerba, *Fonetica francuzskogo jazyka*, Moscova, 1953; L.R. Zinder *Obščaja fonetika*, 1960; Otto von Essen, *Grundzüge der hochdeutschen Satzintonation*, Düsseldorf, 1964; Sextil Pușcariu *lucr. cit.* la nota 4.

⁷ Avem în vedere, de pildă, lucrarea lui Vilho Kallionen, *Contribution à l'étude de l'intonation roumaine*, în *Omagiu lui Alexandru Rosetti*, București, 1965, p. 433—435.

⁸ Vezi Alexandra Roceric și Sanda Golopenția, *Observații asupra intonației în limba română*, SCL, XII, (1961), nr. 1, p. 29—33. Emanoil Vasiliu în *Fonologia limbii române*, București 1965, p. 71 și urm. relevă valoarea funcțională a trei contururi intonaționale terminale: ascendent, neutru, descendent.

⁹ F. B. Agard, *Structural Sketch of Rumanian*, în *Language*, XXXIV, (1958), nr. 3, part. II, p. 128 și urm.

¹⁰ E m. Vasiliu, *Fonologia limbii române*, București, 1965, p. 73—74.

cuvinte, preocupările amintite se referă mai mult la „*tonetică*“, la descrierea tonurilor silabelor, decît la „*intonologie*“, la corelația sintaxă-intonatie, neluîndu-se în considerare cadrul în care intonația își realizează valorile funcționale, și prin aceasta, legătura cu sintaxa.

În mai multe lucrări¹¹, citîndu-se uneori și opinia lingvistului sovietic A. A. Reformat ski¹², se arată că între contururile intonaționale și diversele categorii gramaticale nu există o legătură necesară, nu există totdeauna un raport de determinare reciprocă. Și aceasta, deoarece „un contur intonațional este un constituent al unui semnificant, și nu este el însuși un semnificant, tot așa cum fenomenele sint constituenți ai unor semnificanți fără a fi ele însele semnificanți¹³“. De aici ar decurge și posibilitatea că un contur intonațional să cuprindă numai o parte a unui cuvînt (vezi exemplul de mai sus, la pag. 231).

Chiar așa stînd lucrurile, în condițiile lipsei unui raport de strictă determinare între elementele suprasegmentale și cele sintactice, avînd însă în vedere latura aplicativă a cercetării intonației, necesitatea introducerii datelor obținute în urma cercetărilor științifice în arta declamării sau în practica predării limbilor străine, de pildă, studiul intonației trebuie să fie strîns legat de sintaxă. Elementele paralingvistice și prosodice, — elemente din planul expresiei, — pot avea o valoare funcțională doar în cadrul unei categorii sintactice concrete, în *propoziție* sau *sintagmă*¹⁴. Nu se poate vorbi după părerea noastră, de intonația unui sunet, a unui morfem sau chiar a unui cuvînt (cu excepția limbilor exotice unde intonația, „accentul muzical“, deosebește după sens cuvinte cu aceeași formă¹⁵), ci de intonația unei unități sintactice (care poate fi însă exprimată și printr-un singur cuvînt).

Scopul cercetărilor experimentale trebuie să fie găsirea corespondenței dintre categoria sintactică analizată și mijloacele suprasegmentale prin care ea se exprimă. În mai multe rînduri cercetători români și străini au subliniat importanța corelării intonației cu sintaxa¹⁶, sau cu structura logică din planul conținutului¹⁷. Astfel Sextil Pușcariu sublinia rolul sintactic deosebit de economicos pe care-l joacă intonația nu numai în limbajul afectiv, ci și în cel obișnuit, ea putînd preciza ca și desinențele modale, atitudinea vorbitorului față de conținutul enunțului (de ex. propoziția *Nu care cumva (!) (?)*, poate reda fie interdicția, fie îndoiala), sau să arate ca și ordinea cuvintelor în unele limbi, care e momentul frazei pe care vrea să-l evidențieze¹⁸. Nu s-a făcut însă, cît privește mai ales limba română, și o cercetare sistematică a acestei probleme în vederea găsirii de *tipuri intonaționale* condiționate și sintactic.

¹¹ E. Vasiliu, *op. cit.*, p. 81; Alexandra Roceric și Sanda Golopenția, *lucr. cit.* p. 33, ș.a.

¹² A. A. Reformat ski, în *Vvedeniie v jazykoznanije*, 1955, p. 239, arată că nu în orice limbă intonația e utilizată cu ușurință ca mijloc gramatical.

¹³ E. M. Vasiliu, *op. cit.*, p. 81.

¹⁴ Termenul „sintagmă“ îl folosim în accepțiunea lui L. V. Scerba, apropiată de cea a lui Otto von Essen în *lucr. cit.*, ca unitate intonațională a vorbirii care exprimă un tot unitar, redînd latura semantică a unei comunicări în întregime. Sintagma este considerată în același timp cea mai mică unitate sintactică, în care cuvintele se îmbină după normele gramaticale ale unei limbi. Ea poate fi un cuvînt, o îmbinare de cuvinte sau o propoziție.

¹⁵ Vezi M. Grammont, *Traité de phonétique*, Paris, 1933, p. 130.

¹⁶ De ex. A. M. Peškovski, *Russkij sintaksis v naučnom osveščanii*, Moscova, 1938; F. Danes, *Sentence Intonation from the Functional Point of View*, „Word“, 1960, v. 16, No. 1; N. S. Trubetzkoy, *Osnovy fonologii*, Moscova, 1960, p. 247; Sextil Pușcariu, *op. cit.* la nota 3, p. 77, vorbește și de un *accent sintactic* plecînd de la ideea că „melodia frazei“ ține atît de fonetică cît și de sintaxă; Vezi și Lidia Sfirlea, *Raportul dintre punctuație și prosodie în limba română*, „Limba română“ (1967) nr. 1, p. 55—64; Vilho Kallionen, *lucr. cit.*, etc.

¹⁷ D. Copceag, Alexandra Roceric-Alexandrescu, *Intonation et structure logique*, „Revue roumaine de Linguistique“, tome XIII (1968), No. 5, p. 499—502; G. V. Kolșanski, *Logika i struktura jazyka*, Moscova, 1965, p. 128.

¹⁸ Sextil Pușcariu, *Limba română*, vol. I. București, 1940, „Economia limbii“, p. 43.

Așa cum arată și cercetătorul G. G. Egorov¹⁹, unitatea dintre cele două aspecte și cele două planuri funcționale ale intonației reprezintă de fapt unitatea dintre funcțiile ei semantico-sintactice și metasemiotică.

În sfera „intonologiei“, ca știință a intonației, ar intra deci :

a) planul expresiei intonaționale, ca un complex de însușiri paralingvistice și prosodice ;

b) planul conținutului, ca totalitate a sensurilor sintactice și de asemenea conotațiile emoționale, expresive și apreciative.

Ca unitate sintactică de bază *sintagma* constituie acel cadru în care intonația își realizează valoarea sa funcțională, stabilind raporturi de comutare.

4. După funcția pe care o are intonația în vorbire, de *prevenire*, semnalizând, prin menținerea tonului ascendent, că propoziția nu este terminată, sau de *desăvârșire* prin coborârea tonului²⁰, și sintagmele pot fi *terminate* (caracterizate prin suficiență semantică) sau *neterminate*²¹ (cu insuficiență semantică, când tonul rămâne în suspensie).

Fiecare sintagmă conține un centru intonațional, un nucleu, denumit de Otto von Essen „*centru de gravitate*“, care este silaba cea mai accentuată dintr-o sintagmă.

Delimitarea contururilor intonaționale specifice structurii unei limbi, cu luarea în considerare a sintagmei, drept cadrul sintactic în care intonația funcționează, înseamnă de fapt găsirea de elemente comune ale unor unități sintactico-intonaționale.

5. Vom reține deci următoarele noțiuni de bază cu care se operează în cercetarea aspectului funcțional-semantic al intonației :

Sintagma (terminată, neterminată) cu părțile ei accentuată (tonică), protonică, și posttonică ;

*Centrul intonațional sintagmatic*²² („accentul frazei“, „accent logic“ în terminologia mai multor lingviști), silaba care configurează valoarea relevantă dominantă într-o sintagmă ;

Tonul de bază (nu însă cu valoarea absolută, după sistemul muzical) și raportul dintre tonurile silabelor în evoluția tonului de bază de-a lungul enunțului.

În acest context de înțelegere a intonației, reținem ca elemente de prefigurare a tipurilor de intonație nu numai segmentul *tonal* al sintagmei, ci și segmentul *protonic* și *posttonic* care pot avea un caracter funcțional relevant într-un enunț.

6. Studierea intonației în strânsă legătură cu sintaxa face posibilă găsirea de tipuri fundamentale de intonație ale unei limbi²³, de o incontestabilă importanță pentru multiple aspecte practice. În acest fel a procedat și Otto von Essen (*in Grundzüge der hochdeutschen Satzintonation*, Düsseldorf, 1964) care a recomandat principalele tipuri intonaționale cu valoare fonologică și expresivă, utile pentru învățarea limbii germane de către străini. Descrierea acestor tipuri este însoțită de exerciții²⁴.

¹⁹ O funkcional'nom haraktere intonacii, Vestnik M.U., Nr. 5, 1968, p. 59—61.

²⁰ Vezi N. S. T r u b e t z k o y, *op. cit.*, p. 247, Cf. și Sextil Pușcariu, *op. cit.* la nota nota 3, p. 77.

²¹ Termenii sînt preluați de la Otto von Essen, *Hochdeutsche Satzmelodie*, „Zeitschrift für Phonetik“, vol. IX, fasc. 1., 1956, Berlin, cf. E.A. Bryzgunova, *Praktičeskaja fonetika i intonacija russkogo jazyka*, Moscova, 1963.

²² Denumit *Centru de gravitate* în terminologia lui Otto von Essen, adică silaba cea mai accentuată în comparație cu celelalte silabe accentuate din sintagmă. Deplasarea Centrului intonațional de pe o silabă accentuată pe o altă silabă accentuată a uneia și aceleiași sintagme este întotdeauna însoțit de schimbări în planul conținutului, de nuanțări ale sensului enunțului.

²³ Vezi „*Materialy po kursu*“, *Fonetika i intonacija russkoj reci*, Moscova, 1965 ; cf. și *Zvuki i intonacija russkoj reci*, Moscova, 1969.

²⁴ Cercetătorul german schișind principalele tipuri de intonație ale limbii germane literare ia în considerare nu valoarea absolută a tonurilor (după sistemul muzical), ci raportul dintre tonurile relativ înalte, medii, joase, mai ales în faza finală a figurii melodice, considerată a fi relevantă. Prezentarea tonurilor după o notație proprie se facea patru trepte : jos, relativ-jos, relativ-ridicat, mediu, înalt.

Încercările de a găsi tipuri de intonație capabile să distingă propozițiile după sensul lor sintactic sînt tot mai rodnice în ultimul timp. Cercetătoarea E. A. Brîzgunova, plecînd de la considerente și necesități de ordin practic, delimitează, în cadrul sistemului intonațional al limbii ruse cinci tipuri de bază de construcții intonaționale (ik)²⁵, care exprimă latura semantico-funcțională a limbii ruse, diferențiind după înțeles enunțurile cu aceeași structură lexicală.

În funcție de structura sintactică a frazei, cele cinci tipuri de construcții intonaționale, deosebesc o gamă întregă de sensuri, de la tipurile de propoziții, pînă la nuanțele stilistice și emoționale ale propoziției. Principala particularitate funcțională a tipurilor de construcții intonaționale este întrepătrunderea lor în vorbire, chiar și în cadrul aceluiași unități sintactice.

7. În general nu se poate vorbi de o intonație interogativă specifică numai propoziției interogative, ci de un tip de contur melodic, caracteristic pentru o interogativă, dar care poate fi specific și pentru o propoziție enunțiativă, pentru o subordonată cauzală, condițională, temporală, sau pentru enumerare.

În sprijinul celor afirmate mai sus prezentăm rezultatele a două experimente, efectuate de noi, care confirmă o particularitate funcțională a tipurilor de construcții intonaționale ale limbii ruse — întrepătrunderea lor în vorbire, chiar și în cadrul aceluiași unități sintactice.

Pe bandă de magnetofon am înregistrat după placă²⁶ următorul dialog:

(1) — Архитектор Ивано: автор этого проекта?

(2) — Да, Иванов.

(3) — Где он?

(4) — В отпуске.

Pe altă bandă de magnetofon s-au înregistrat alături numai părțile (1) și (4) ale dialogului obținîndu-se în acest fel prin sinteză o propoziție enunțiativă cu explicație: *Архитектор Иванов, автор этого проекта, в отпуске*. Acest exemplu este grăitor pentru afirmația că aceeași construcție intonațională poate caracteriza sintagme din diferite medii sintactice (În cazul nostru tipul „IK-3”²⁷ este caracteristic și pentru propoziția interogativă (1) și pentru propoziția enunțiativă cu explicație (prima sintagmă).

Un alt experiment a constatat în înregistrarea următoarelor propoziții:

— Вы закончите работу. (IK—1);

— Вы закончите работу? (IK—3);

— Вы поедете на море (IK—1).

²⁵ În lucrarea citată la nota 21 E. A. Brîzgunova vorbește despre rolul pe care îl joacă în sistemul intonațional al limbii ruse trei tipuri de *accente sintagmatice* și *accentul logic*. În lucrările mai recente, citate mai sus, autoarea abordează o nouă terminologie, considerînd că termenii *construcție intonațională* și *centru IK* reflectă mai bine interdependența dintre intonație și sintaxă și redau mai exact ideea de structură a intonației, ideea de tot intonațional, ceea ce înlesnește ca analiza sistemului intonațional al limbii ruse să se facă pe două direcții: 1) structura construcțiilor intonaționale și 2) întrebuințarea lor în vorbire.

Cele cinci tipuri de *construcții intonaționale* sînt mai bine conturate în următoarele tipuri de propoziții monosintagmatice:

ik—1—Propoziție enunțiativă (Она читает хорошо).

ik—2—Propoziție interogativă cu cuvînt interogativ (Как она читает?);

ik—3—Propoziție interogativă fără cuvînt interogativ (Она читает?);

ik—4—Propoziție interogativă incompletă cu conjuncția *a* (А ваш товарищ?);

ik—5—Propoziție exclamativă cu nuanță admirativă (Как она читает!).

²⁶ Cf. E. Brîzgunova, *Russkaja intonacija*, supliment la revista *Russkij jazyk za rubežom*, Nr. 1, 1967.

²⁷ În legătură cu sistemul construcțiilor intonaționale (IK), vezi nota 25.

Trecerea acestor enunțuri pe o altă bandă s-a făcut urmărindu-se obținerea de construcții paratactice²⁸, formate din sintagmele *Закончите работу (?) (.)* și *Поедете на море* (Omisiunea subiectelor nu influențează schimbarea sensului celor două propoziții).

S-au obținut astfel două construcții paratactice diferite ca sens și colorit melodic.

- (1) Закончите работу, / поедете на море;
 (2) Закончите работу / поедете на море.

Raportul dintre cele două sintagme în primul exemplu, rostite cu IK-1, este de coordonare, precizându-se succesiunea faptelor. În cel de al doilea exemplu tipul de intonație din prima sintagmă (IK-3) (pe care l-am întâlnit și în propoziția interogativă *Вы закончите работу?*) marchează un raport de subordonare condițională. De altfel comparînd coloritul melodic al construcției paratactice (exemplul 2) și fraza care conține o subordonată condițională *Если закончите работу, / поедете на море*, se constată o identitate de structuri intonaționale. Prin urmare, același tip, — IK-3 —, este caracteristic și pentru o interogativă, și pentru sintagma neterminală a unei construcții paratactice sau a unei fraze formate prin subordonare.

Din exemplele cercetate de noi s-a putut constata o strînsă legătură între principalele tipuri de construcții intonaționale și sensul unităților sintactice în care ele apar, deoarece relațiile care se stabilesc între silabele accentuate, centrul intonațional, înălțimea, tonului de rostire și împărțirea sintagmatică, determină sensul întregii comunicări.

Totodată se remarcă raportul dintre numărul relativ mic de tipuri IK și numărul incomparabil mai mare, dar limitat totuși, al întrepătrunderilor, al îmbinărilor acestor tipuri, în vorbirea neafectivă. Aceasta permite însușirea de către studenții români care studiază limba rusă, a particularităților funcționale ale intonației limbii ruse.

*
* *

La capătul notelor de față, vom formula cîteva concluzii pe marginea momentelor principale asupra cărora am stăruit.

În domeniul activității de cercetare a intonației se impun, după părerea noastră, următoarele sarcini:

1. Necesitatea corelării studiului intonației cu sintaxa, sintagma fiind cadrul structural prin excelență în care intonația poate avea valoare funcțională, ca unitate sintacico-intonațională;
2. Luarea în considerare a celor două planuri de funcționare ale intonației (al expresiei și al conținutului), privite ca o unitate dintre funcțiile ei sintactice și metasemiotice;
3. Stabilirea în limbă a principalelor tipuri de intonație ca unități sintactico-intonaționale;
4. Cercetările de intonologie vor trebui să urmărească adîncirea laturii aplicative, orientarea către aspectele practice ale predării limbilor străine sau artei declamației în teatru, mergînd pînă la elaborarea unor dicționare de intonație cu multiple destinații.

RICHARD SÎRBU

²⁸ În cadrul construcțiilor paratactice intonația este singurul actualizator al sensului sintactic pe care îl exprimă un enunț

ANALIZA STRUCTURAL-SEMANTICĂ A VERBELOR „DICENDI“ ÎN LIMBA RUSĂ (Verbul *говорить*)

În ultimul timp se observă o extindere din ce în ce mai accentuată a metodei *analizei distributive* (*distribuționale*) în cercetările semasiologice. Ea ocupă un loc de seamă în metodologia lingvisticii structurale, mai ales în descriptivism. La Z. Harris găsim următoarea definiție: „Distribuția unui element reprezintă totalitatea vecinătăților în care apare, adică suma tuturor pozițiilor (sau a ocurențelor) diferite ale unui element în raport cu ocurența altor elemente”.¹ Deci, baza metodei distribuționale o reprezintă contextul, pe care Sorin Stati îl definește în felul următor: „Toate cuvintele care înconjoară cuvântul al cărui sens îl căutăm formează contextul lui”.² Metodele structurale, îndeosebi, analiza distributivă, completată cu cea transformațională, asigură „criterii obiective pentru delimitarea sensurilor verbului polisemantic”³, datorită faptului că între sensul lexical al cuvântului și distribuția sa există o interdependență.

Analiza distribuțională ne permite ca, pornind de la reducerea propozițiilor-exemple în forma unor „propoziții de tip orientativ”⁴, să stabilim formulele distribuționale caracteristice pentru cuvântul studiat. Pentru precizarea acestor date analiza distribuțională se îmbină cu cea transformațională, esența căreia constă în transformarea propoziției analizate în așa fel, ca să se schimbe numai forma propoziției, dar nu și sensul ei. Îmbinarea acestor două metode este necesară datorită faptului că formulele distribuționale corespund de obicei unui sens al cuvântului polisemantic, însă, uneori, ele pot reuni mai multe sensuri. Pentru relevarea acestor sensuri se procedează la analiza transformațională: formulele care reunesc aceleași sensuri permit procedee de transformare identice.

În analiza noastră am pornit de la următoarele premise:

1. Esența fenomenului de polisemie constă în aceea că la nivelul unui cuvânt ca și la nivelul întregului sistem lexical, deosebirilor formale le corespund deosebiri de conținut și nu în faptul că unul și același înveliș sonor poate reda mai multe sensuri⁵.

2. În fiecare unitate de limbă se îmbină în mod dialectic forma și sensul: nu există formă de limbă fără sens și orice sens îmbracă obligatoriu o anumită formă.

3. Orice raport al unităților de limbă este o formă care se întrebuințează pentru exprimarea unui anumit sens.

4. Orice enunț este o totalitate de mijloace de limbă, utilizate pentru exprimarea unui anumit sens.

5. Sistemul mijloacelor formale ale limbii și sistemul sensurilor exprimate de ele formează o unitate dialectică⁶.

¹ Z. Harris, *Structural Linguistics*, Chicago, 1960, ed. a II-a a lucrării *Methods in Structural Linguistics*, apărută în 1951, apud Valeria Guțu Romalo, *Distribuția, în Elemente de lingvistică structurală*, București, 1967, p. 39.

² Sorin Stati, *Contextele gramaticale în analiza structurală*, în LR, XII (1963), nr. 3, p. 232.

³ V. I. Perebeinos, *К вопросу об использовании структурных методов в лексикологии*, în *Проблемы структурной лингвистики*, Изд. Академии Наук СССР, Москва, 1962, p. 173.

⁴ I. D. Apresian, *О понятиях и методах структурной лексикологии (на материале русского глагола)*, în *Проблемы структурной лингвистики*, Изд. Академии Наук СССР, Москва, 1962, p. 145: „... prin propoziție, de tip orientativ înțelegem ultima serie de cuvinte (dintr-o propoziție contrasă), fiecare dintre ele fiind legată în mod direct de cuvântul de bază.” („... под ориентированной фразой будем понимать конечно цепочку слов, каждое из которых синтаксически непосредственно связано с ядром...”)

⁵ Cf. I. D. Apresian, *op. cit.* p. 143.

⁶ I. Cf. V. Perebeinos, *op. cit.* p. 163—164.

În lucrarea de față pe bază unui număr de aproximativ 300 de exemple, luate din opere beletristice⁷, vom încerca să stabilim semnificațiile verbului „говорить” care constituie obiectul analizei noastre, fără să avem pretenția ca ea să fie exhaustivă.

Un lucru important de care am ținut seamă în analiza noastră este acela că verbul „говорить” ca și celelalte verbe „dicendi” se caracterizează prin faptul că presupune un context care exprimă persoana vorbitorului și a conlocutorului tema și obiectul vorbirii⁸. Aceasta constituie trăsătura sintactică principală a verbelor din acest grup semantic.

În analiza verbului „говорить” am pornit de la propoziții-exemple, pe care la început le-am notat sub forma unor propoziții de tip orientativ, cuprinzând verbul luat în discuție redus la forma persoanei a 3-a singular, prezent. În continuare propozițiile respective le redăm prin formule distributive⁹.

1. V+S (ac)

От людей, которые *говорили* новое, слобожане молча сторонились (M. Gorki).

Он говорит новое

Он подвинулся ближе к ней и *говорил* прямо в лицо... свою первую *речь* о правде, понятой им (M. Gorki).

Он говорит речь

2. V+o+S (pr)

Женщины еще не спали и *говорили* об опасных *гостях* (L. Tolstoi).

Он говорит о гостях

Встречаясь друг с другом, *говорили* о *фабрике, о машинах* (M. Gorki).

Он говорит о фабрике, о машинах

3. V+pro+S (ac)

...и потому, если кто и *говорил* про этот *поход* при Воронцове, то *говорил* только в том смысле, в котором Воронцов написал донесение царю (L. Tolstoi).

Он говорит про поход

Я, княгиня, не *про то* *говорю* (L. Tolstoi).

Он говорит про то

4. V+s+S/P (i)

Она *говорила* о жизни с *подругами* (M. Gorki).

Он говорит с подругами

... (он) не замечал сына и не *говорил* с ним (M. Gorki).

Он говорит с ним

5. V+O

Староста обратился к толпе, спрашивая, кто *говорил* (A. Puşkin).

Он говорит

Ребенок еще не *говорит*

Он говорит

⁷ A. S. Puşkin, *Полное собрание сочинений* в 10—и томах т. 6, Москва, 1964.

L. N. Tolstoi, *Собрание сочинений* в 20—и томах, т. 14, Москва, 1964;

M. Gorki, *Мать*, Москва, Ленинград, 1951.

⁸ I. K. Lekomţev, *К вопросу о системности глаголов речи в английском языке* în *Проблемы структурной лингвистики*, Изд. Академии Наук СССР, Москва, 1962, p. 190.

⁹ Simbolurile întrebunțate în lucrare sint: V=verb; S=subst; P=pron; A=adv; g=genitiv; d=dativ etc.; ger=gerunziu.

6. $V+po+A$
... (он) останавливался и говорил
иногда про-русски, иногда по-француз-
несколько слов (L. Tolstoi).

Он говорит по-русски, по-французски

7. $V+za+S(ac)$
... все говорило за то, что уже кончи-
лось лето (V. Arseniev).

Все говорит за то, что...

8. $V+v+S(pr)$
Он говорит в своём письме, что прие-
дет в Москву через месяц.

Он говорит в письме

În urma analizei propozițiilor de tip orientativ am obținut formulele distributive caracteristice pentru verbul „говорить”¹⁰.

1. $V+O$.
2. $V+S/P(d)+S(ac)$.
3. $V+S/P(d)+o+S/P(pr)$.
4. $V+S/P(d)+pro+S/P(ac)$.
5. $V+s+S/P(i)+(o+S/P(pr))/(pro+S/P(ac))$.
6. $V+A(po)$ ¹¹.
7. $V+v+S(pr)+(Sub. compl.)$.
8. $V+za+S/P(ac)+(Sub. compl.)$.

Formulele obținute reunesc câteva sensuri, de aceea pentru a stabili sistemul semnificațiilor verbului respectiv va trebui să procedăm la analiza transformațională a propozițiilor cuprinse într-o formă comună sau, în unele cazuri, la înlocuirea lor cu construcții sinonimice.

1. $V+O$.
Он говорит

2. $V+S/P(d)+S/P(ac)$.
Он говорит правду (ему)
Он говорит речь (ему)

он высказывает правду
он произносит речь

3. $V+S/P(d)+o+S/P(pr)$.
Он говорит (ему) о фабрике, о ма-
шинах
Он говорит о гостях

он говорит(ему) про фабрику, про ма-
шины
он говорит про гостей

4. $V+S/P(d)+pro+S/P(ac)$.
Он тебе говорит про поход
Он говорит про него

он говорит о походе
он говорит о нем

5. $V+s+S/P(i)+(o+S/P(pr))/(pro+S/P(ac))$.
Он говорит с ним (о слабости)

он поддерживает разговор с ним про
слабость
он поддерживает разговор с начальни-
ком

¹⁰ Formulele distributive mai complicate pot reuni câteva din cele simple, care conțin substantive sau pronume în același caz: $V+P(d)+S(ac)$ și $V+S(d)+S(ac)=V+S/P(d)+S(ac)$; $V+o+S(pr)$ și $V+o+P(pr)=V+o+S/P(pr)$; $V+o+S(pr)$ sau $V+pro+S/P(ac)$ și $V+s+S/P(i)=V+s+S/P(i)+(o+S/P(pr))/(pro+S/P(ac))$.

¹¹ Nu am renunțat la această formulă, întrucât prezintă interes pentru stabilirea sensurilor verbului „говорить”. În celelalte cazuri nu ne-am oprit asupra tipului de îmbinare $V+A$, deoarece determinarea adverbială este comună tuturor verbelor.

6. $V+A(po)$.
Он говорит по-русски он владеет русским языком
7. $V+v+S(pr)+(Sub. compl.)$.
Он говорит в своём письме он пишет, сообщает в письме
8. $V+za+S/P(ac)+(Sub. compl.)$.
Всё говорит за то, что кончалось лето все предвещает конец лета

În urma analizei distributive și transformaționale, se desprinde concluzia că pentru verbul „говорить” sînt caracteristice următoarele sensuri:

1. „*A spune, a vorbi*”. Acestui sens le corespund formulele: $V+S/P(d)+pro+S/P(ac)$; $V+S/P(d)+o+S/P(pr)$, în care contextul precizează obiectul indirect, tema vorbirii și persoana conlocutorului¹².

2. „*A discuta cu cineva*”. Sensul acesta se include în formula $V+s+S/P(i)+(o+S/P(pr))/(pro+S/P(ac))$.

3. a) „*A spune, a vorbi în general*”. Pentru exprimarea acestui sens este caracteristică formula distributivă $V+O$.

b) Tot în această formulă se include și sensul care exprimă *capacitatea omului de a vorbi*.

c) „*A vorbi într-o limbă*”. Acest sens este redat prin formula $V+A(po)$.

4. „*A spune, a zice, a exprima prin cuvinte sentimente, intenții*”. Acest sens se încadrează în formula $V+S/P(d)+S(ac)$.

5. „*A comunica ceva în scris*” (sinonim cu verbul „сообщать”). Sensul acesta este oglindit de formula $V+v+S/P(pr)+(Sub. compl.)$.

6. Sens figurat: „*a simboliza, a reprezenta*”. Acest sens se cristalizează în formula $V+za+S/P(ac)+(Sub. compl.)$.

Concluziile noastre, rezultate din analiza unui număr de exemple relativ limitat, nu coincid întru totul cu structura articolelor din *Dicționarul limbii ruse*¹³. Ne referim aici la următoarele cazuri concrete:

1. În dicționar este considerat că verbul „говорить” în exemplele: *говорить правду; говорить о новых открытиях; Говорит, что занят* are un singur sens: „a comunica ceva, a exprima gîndurile prin intermediul cuvintelor”; în schimb exemplul: *Об успехах техники говорит весь народ* este dat ca relevant pentru sensul: „a exprima o părere, o judecată”. Sîntem de părere că exemplele: *говорит правду, говорит, что занят* exprimă un singur sens: „a comunica ceva, a exprima gîndurile prin intermediul cuvintelor”. Construcțiile cu prepoziția *о*, în schimb, le considerăm caracteristice pentru exprimarea sensului: „a spune, a zice”, în care verbul cere cazul prepozițional cu prepoziția *о*, așa-numitul „caz explicativ”¹⁴. (Sens asemănător au și construcțiile cu prepoziția *про*). Faptul că exemplele discutate nu pot fi transformate în același fel este relevant pentru exprimarea diferitelor sensuri.

2. Subliniem că sensul verbului din exemplul: *говорить с товарищем* a discuta, a purta discuții cu cineva este bine delimitat în dicționar și, prin urmare, nu putem fi de aceeași părere cu I. D. Apresian¹⁵, care îl consideră identic cu sensul verbului urmat de prepoziția *о+S*. În acest caz sensul verbului „говорить” este sinonim cu acela al verbelor *разговаривать*, „a discuta”, *беседовать* „a sta de vorbă”, care arată participarea mai multor persoane la realizarea comunicării.

¹² Deoarece construcțiile cu prepozițiile *о, про* sînt comutabile, aceste formule sînt caracteristice pentru exprimarea unui singur sens.

¹³ S. I. Ожегов. *Словарь русского языка*, Москва, Государственное издательство иностранных слов, 1963.

¹⁴ I. D. Apresian, *Экспериментальное исследование семантики русского глагола*, Изд. Наука, Москва, 1967, p. 113.

¹⁵ Idem, *op. cit.* p. 111.

3. În urma studierii exemplurilor, am constatat că distribuția cea mai frecventă pentru verbul „говорить” este $V+o/pro+S/P$, deci, considerăm că sensul de bază al lui este cel redat prin aceste formule și nu cel exprimat prin formula $V+S$ (ac), cum este considerat în dicționarele explicative ale limbii ruse și în cele bilingve.

În lucrare nu ne-am propus stabilirea tuturor sensurilor figurate ale verbului studiat, întrucât acesta ar fi reclamat o analiză distributivă nu numai la nivel sintactic, ci și la cel semantic. Această latură a problemei, tocmai datorită importanței sale, necesită o cercetare aparte.

MARIA KIRÁLY

ARE „LEGĂTURA” (LIAISON) DIN FRANCEZA MODERNĂ O VALOARE GRAMATICALĂ ? (Discuții pe marginea unui articol)

Fenomenul „legăturii” în pronunțarea franceză constituie o problemă dezbătută și care pare a nu-și fi găsit încă soluția deplină.

În R.L.R.—1966, Dr. W. Zwanenburg reia în discuție problema, spre a-i studia un aspect particular, în articolul: *La liaison du français moderne comme problème morphologique et syntaxique*.

Autorul începe prin a defini fenomenul, apoi îi delimitează domeniul, pentru ca în cele din urmă să-i arate rolul gramatical. „Legătura”—observă autorul,—care e un fenomen al francezei vorbite, a fost definită în general cu ajutorul francezei scrise ceea ce, evident, e puțin natural, dat fiind că limba scrisă nu e decât imaginea grafică a celei vorbite. W. Zwanenburg își propune deci să definească fenomenul menținându-se strict în domeniul francezei vorbite, dar și rămânând cât mai aproape de noțiunea tradițională.

„Există „legătură” — spune el — atunci când în condiții sintactice ce trebuiesc delimitate pentru fiecare caz în parte, un cuvânt, înaintea altui cuvânt începînd cu o vocală sau o semivocală, se termină printr-o consoană (*n, l, z* sau mai rar *r, l, p*) care nu apare, nici nu e înlocuită de o altă consoană, în altă situație” (p. 92).

O definiție desigur exactă, dar destul de greoaie, după care autorul reexaminează cazurile de „legătură” spre a determina domeniul acestuia, cu care ocazie intră în discuție cu R. A. Hall jr. care consideră „legătură” toate fenomenele sandhi (foneme inițiale (cf. eliziunea) și chiar interioare (ca în cuvintele compuse)).

În ce privește valoarea gramaticală a legăturii, W. Zwanenburg enumeră categoriile gramaticale marcate direct sau indirect de „legătură” și anume:

— numărul la substantive și la verbe (din nou discuții: cu Bally, care acordă *z*-ului de legătură o funcție autonomă, considerîndu-l un infix ce indică pluralul întregului grup de cuvinte, și cu Gougenheim, care vede în *z*-ul inițial de cuvînt din punct de vedere fonetic, un indice al pluralului substantivului deosebit de cel vechi doar prin poziție (cf. dez-ăfa, față de: des-ăfa(t)s).

Categoriile marcate indirect prin „legătură” sînt: numărul și de această dată — apoi persoana (a 2-a față de a 3-a sg: *ty*) [*z-z* ame,] il) [*z-t* ame)].

Autorul încheie observînd că ar fi fost interesant de văzut frecvența fenomenului în discuție, ca și cazurile cînd el singur marchează categoriile gramaticale mai sus indicate,

Originea legăturii trebuie căutată departe, în istoria limbii franceze. La vremea cînd consoana (interioară de cuvînt în latină, devenită finală în franceză) prindea să amuțească, în locul unei singure forme, multe cuvinte — determinante nominale în special — apar cu două forme, una terminată în vocală, înaintea unei consoane, cf. *œ-gră-syksə*, alta terminată în consoană, înaintea unei vocale: *œe-grăt* ami, aceasta nefiind decît o variantă, și nimic mai mult, a primei forme. La plural apar de asemenea două forme: *də-gră-syksə* și *de-graz* ami avînd și aici o formă de bază și o variantă a ei.

Consoana **z** nu e altceva decât **s**-ul devenit sonor. Cu vremea **s**-ul final dispăre, cum se știe; **z**-ul se desprinde de cuvântul din care făcea parte, pentru a se aglutina la cuvântul următor, cf. *le-grăz ȳm* (v. și *lez-joe* → *zjoete*).

Din punct de vedere fonetic nimic mai natural decât trecerea în chestiune, dat fiind că în general determinantul și determinatul formează o singură unitate, în care consoana în cauză apare ca intervocalică și ca atare se supune regulii generale a despărțirii cuvintelor în silabe. (o consoană între 2 vocale trece la silaba a 2-a (cf. *mai-son*, *prê-té*, etc.).

Care este situația lui **z** în privința valorii gramaticale, în aceste condiții?

E nevoie să reamintim mai întâi de toate că legătura — fenomen lingvistic, prezintă și particularități cu caracter tipic social. Ea variază în funcție de nivelul social la care ne aflăm. Apare mai frecvent în vorbirea oamenilor de cultură și mai puțin în aceea a maselor largi ale poporului (prin deducție ar trebui de pe acum să admitem că uneori valorile ei morfologice variază între 1 și 0). Pe lângă aceasta, se deosebesc două feluri de „legătură”: obligatorii și facultative (ceea ce ar însemna că în timp ce uneori ele au funcție morfologică în mod obligatoriu, în altele ele ar rămâne la buna discreție a subiectului vorbitor). În al treilea rând, numărul consoanelor care se leagă este relativ mare; dar și aici unele se leagă mai frecvent, altele destul de rar.

Consoana siflantă **z** se leagă cel mai mult (*mez ami*, *șez al*, etc.); dentala **t** urmează în rîndul al doilea ca frecvență; apoi nazala **n**; cît privește ocluzivele, **p** și **c** se leagă doar în mod excepțional.

Or, se atribuie funcții morfologice consoanei **z** și consoanei **t**: **z** ar marca pluralul la nominale și persoana a 2-a la verb; **t** persoana a 3-a la verb; cît privește restul consoanelor, ele nu au atare funcțiuni.

Considerînd niște exemple ca:

1. — *œ-gră-garsō* / *dă-gră-garsō*

2. — *œe-grāt ȳm* / *de grāz ȳm*.

s-ar putea conchide că adjectivul *grā cînd* are (2) *cînd* nu are (1) plural; — un „fenomen”, pe care limbile nu-l cunosc. (Există doar categoriile de adjective: cu o formă la singular și cu alta la plural: 3eneral—3enero; sau, cu o singură formă la ambele numere: *p/ə/ti*).

Altfel, după cum se vede din cele de mai sus, consoana pretinsă semn al pluralului, nici nu aparține adjectivului ci se leagă de substantivul în vocală ce urmează.

Nici în:

mō-livr — *me-livr*.

mēn ami — *mez ami*.

situația nu e alta, singularul sau pluralul fiind notate de formele *mō* și *me*, precum în *le-livr* și *lez ȳm*, pluralul e notat de articolul *le* atît înaintea consoanei cît și a vocației.

Problema se mai pune și altfel, și anume, dacă în conștiința subiectului vorbitor **z**-ul mai este semnul pluralului (cf. un caz ca: *œe-groz ȳm* în care **z** nu marchează deloc un plural).

Acest **s-z**, odinioară semn real al pluralului, a încetat de mai multe secole să se pronunțe și ca atare să mai aibă o funcție morfologică.

Pe de altă parte, cum majoritatea substantivelor franceze au inițiala consonantică (raportul general între cuvintele franceze începînd cu consoană și cele începînd cu vocală e de 4/1) chiar în cazul determinantelor care au luat asupra lor exprimarea pluralului nominalilor, formele de plural în conștiința vorbitorului sint, evident, *le*, *de*, *se*, *me* etc.; care de altfel reapar și înaintea substantivelor începînd cu o vocală la care s-a antepus vechiul **z** dislocat din determinant (*des*, *les*, etc.).

Cît privește funcția lui **z**, **t** la verbe, ea deasemenea e discutabilă, căci unor forme ca *ty-sz arive* / *il-st arive* li se pot la fel de bine adăoga: *3ă-sqiz arive*, nu-*sōmz arive*,

il-sōt arive, *vuz* et (*z*) *arive*, în care **z**-ul marchează: persoana I-a singular și plural și a 2-a plural; **t**-ul, a 3-a singular și a 3-a plural. Se va observa și aici: pe de o parte prezența

pronumelui personal, obligatoriu cu verbul, se știe, și care marchează propriu zis persoana și numărul, - ca și faptul că și în acest caz consoana apare dislocată de verbul a cărei persoană ar marca-o, chipurile.

Ca atare, și pentru a conchide, după părerea noastră „legătura” e un fenomen pur fonologic, cu rolul de a împiedica hiatul și nimic mai mult.

ADELA MIRA TĂNASE

CONTRIBUȚII LA STUDIUL PROPOZIȚIEI PREDICATIVE ÎN LIMBA ROMÂNĂ

1. Poate o unitate sintactică necircumstanțială să aibă caracter circumstanțial?

Se vorbește în sintaxă de o dublă determinare, de interferențe sintactice, de valor multiple ale aceleiași categorii etc. Dar fiecare categorie sintactică este purtătoare unu sens gramatical specific, cu o valoare funcțională care îi justifică existența și o deosebește în același timp de alte categorii.

Se amintește în lingvistică despre atributul circumstanțial și atributiva circumstanțială. Despre acestea discută Ferdinand Sommer, în *Vergleichende Syntax der Schul-sprachen*, ediția a II-a, Leipzig-Berlin, 1925, p. 5¹. Pentru limba română, *Gramatica Academiei*, ediția a II-a, dezvoltă categoria atributului cu valoare circumstanțială². Caracteristica acestei categorii o constituie dubla determinare: o determinare de bază, mai evidentă, pe lângă nume, care îi conferă valoarea de atribut, și una suplimentară, pe lângă verb, care îi adaugă o nuanță circumstanțială.

De subiectiva circumstanțială în limba română s-a ocupat Ștefania Popescu³. Raportul dintre subiectivă și numele predicativ este raportul de bază, dublat de raportul suplimentar, orizontal, dintre subiect și copulă. În cazul cînd regenta ei nu este un verb copulativ, raportul dintre subiectivă și regenta ei este unul singur, acela al corelației dintre subiect și predicat.

Elementul predicativ suplimentar și subordonata corespunzătoare sînt categorii sintactice noi, consemnate de ediția a II-a a *Gramaticii Academiei*. Ele se caracterizează printr-o dublă determinare, fiind subordonate în primul rînd verbului, dar determinînd în același timp și un nume⁴.

¹ Apud Maria Rădulescu, *Numele predicativ circumstanțial*, SG, II, 1957.

² Bibliografia problemei: Elena Carabulea, *Atributiva circumstanțială*, SCL, 1959, X, nr. 3; Maria Gabrea, *Atributiva circumstanțială*, LR, IX, 1960, nr. 3.

³ Ștefania Popescu, *Contribuții la cunoașterea propoziției subiective*, LL, 1966, nr. 11.

⁴ S-au ocupat în lingvistică românească contemporană, de această categorie mult controversată, lingviști ca: G. N. Dragomirescu, *Atributul predicativ în limba română*, LR, 1962, nr. 6; Mioara Avram, *În legătură cu discuția asupra „numelui predicativ circumstanțial”*, LR, X, 1961, nr. 6, p. 339—345; G. Beldescu, *Contribuții la cunoașterea numelui predicativ*, Buc., 1957, p. 96—106; Maria Rădulescu, *Numele predicativ circumstanțial*, SG, II, 1957, p. 121—129; Maria Rădulescu, *Tot despre numele predicativ circumstanțial*, LR, VII, 1958, nr. 6, p. 76—80; Silvia Niță, *Predicatul circumstanțial*, LR, 1958, nr. 4; Matilda Caragiu, *Sintaxa gerunziului românesc*, SG, II, 1957, p. 72—74 și 79—86; I. Diaconescu, *Complementul calității*, LR, IX, 1960, nr. 2; Paula Diaconescu, *Rolul elementului verbal în componența predicatului nominal*, SG, II, 1957.

Termenul de circumstanțial a fost atribuit numelui predicativ încă în anul 1926, de către A. C. Juret⁵.

Considerăm că putem vorbi și de o propoziție predicativă cu nuanță circumstanțială, impunându-se însă precizarea că, de un aspect circumstanțial al acestei echivalente a numelui predicativ nu poate fi vorba atunci când predicativa identifică subiectul. Ex.: „Ceea ce nu știau însă oamenii era că rareori lipsea de la masa lui Locan puilul fript cu usturoi și pinea albă și proaspătă ca untul“. M. Preda, *Moromeții*, p. 118.

„Când au sosit la Iași, cel dintâi gând al lui a fost să mă ducă la Copou și apoi la Socola...“ Limba română, cl. a VIII-a, p. 66. În această unică împrejurare nu apare nici dublul raport sintactic, marcă obligatorie în motivarea valorii circumstanțiale a oricărei unități necircumstanțiale, ca atributul circumstanțial și elementul predicativ suplimentar. Copula, în situații de felul acesta, ar avea doar valoare relațională, raportul colateral dintre copulă și numele predicativ fiind anulat⁶. Și chiar relația sintactică dintre subiect și numele predicativ, care poate fi asemuită cu raportul de subordonare atributivă⁷, în cazul noțiunilor echivalențiale n-ar mai fi una de subordonare, ci una apropiată de raportul apozitiv. Aceasta este ceea ce căutăm=Aceasta, ceea ce căutam, este. Aproape în toate celelalte împrejurări subordonată în discuție comportă valori circumstanțiale. Fără a afecta funcțiunea sa de nume predicativ, precum și raportul gramatical cu subiectul, predicativa poate conține diferite nuanțe circumstanțiale, atribuite conținutului subiectului, nuanțe care contribuie la reliefaarea caracterizării subiectului. Aceste note sînt paralele cu funcția gramaticală de bază a predicativei, dar pot lipsi fără a știrbi înțelesul comunicării și fără a atinge sau afecta valoarea sintactică a subordonatei în discuție.

Caracterul circumstanțial al predicativei este motivat prin mai multe elemente:

1. Prin însuși conținutul ei avînd rol sintactic funcțional de calificare a subiectului: „Fata Chivului e cum arar se mai află sub soare“, B. Șt. Delavrancea, *Sultănică*.

2. Prin conținutul verbului copulativ:

Prin sensul lor lexical, oricît de abstract ar fi el, aceste verbe exercită o influență asupra propoziției pe care o cer, motivînd valorile semantice variate ale acesteia. În exemplele: „S-a prăpădit prin cele regimente, iar Anghelina a rămas de ți-e mai mare milă“, Reboreanu, I, 129; „A ajuns de-ți era milă de el“, ideea de consecință a predicativei este evidentă; semicopulativul *a ajunge* face ca predicatul subordonatei predicative, pe care o cere, să exprime o caracteristică, care este rezultatul, concluzia firească a sa.

În alte cazuri, ideea de păstrare a calității, se atribuie subiectului numai prin înțelesul semantic al verbului semicopulativ *a rămîne*: „Iar noi locului ne ținem,

Cum am fost așa rămînem“. — Eminescu, *Revedere*.

Valoarea modală a propoziției de mai sus este întărită și prin prezența elementelor corelative *asa... cum*, întrebuintate frecvent în limba vorbită⁸, constituind un fenomen specific popular⁹. Predicativa cu valoare modală exprimă starea subiectului în momentul săvîrșirii acțiunii, deci acțiunea verbului din predicativă se limitează la durata verbului copulativ: „Asfințitul a rămas doar ceea ce se înfățișează în fiște seară, într-această latitudine a Moldovei, de ani și ani“. Cezar Petrescu, *Luceafărul*, p. 46.

3. Prin natura elementului relațional¹⁰.

⁵ A. C. Juret, *Système de la syntaxe latine*, Paris, 1926 (Informația după Maria Rădulescu, *Numele predicativ circumstanțial*. Calificativul de circumstanțial este atribuit de autoare aceleiași părți de propoziție).

⁶ Vezi Rodica Popescu, *Observații asupra predicatului nominal și propoziției predicative în limba română*, AUT, Seria Științe filologice, VII. (1969).

⁷ Vezi Paula Diaconescu, *Rolul elementului verbal în componența predicativului nominal*, SG, II, 1957, p. 107.

⁸ Gh. Bulgăr, *Tendințe în sintaxa limbii române literare contemporane*, LR, XI, 1962, nr. 4, p. 418.

⁹ N-ar fi exclusă nici interpretarea lor drept locuțiune conjuncțională subordonatoare: *precum, după cum, așa cum*.

¹⁰ Elena Corabulea, în lucrarea *Atributiva circumstanțială*, acordă atenție acestui criteriu, iar Maria Gabrea, *Atributiva circumstanțială*, îi contestă valabilitatea.

În sprijinul acestui fapt invocăm următoarele motivări:

a) Schimbarea elementului relațional duce și la schimbarea nuanței circumstanțiale a predicativei:

Serbarea nu e *pentru ce* crezi tu (nuanță finală).

Serbarea nu e *cum* crezi tu (nuanță modală).

sau:

Vina copilului e cînd nu învață (nuanță temporală).

Vina copilului e dacă nu învață (nuanță condițională).

Vina copilului e fiindcă nu învață (nuanță cauzală).

b) *Dubla funcție sintactică a elementelor relaționale* de origine adverbială: o funcție relațională și una sintactică în subordonata pe care o introduc¹¹, aceasta din urmă conferind nuanța circumstanțială predicativei.

c) Prin fenomenul corelării, ca marcă obligatorie continuă¹².

Deși e rău nu înseamnă totuși că nu-l iubesc.

d) Întrucît în limba română prea puține sînt conjuncțiile cu tendință de specializare pentru un anumit tip de subordonare, rezultă că o propoziție predicativă cu nuanță circumstanțială poate fi introdusă și prin conjuncții și locuțiuni conjuncționale propriu-zise¹³.

„...Dacă acum cutez a stărui în rugăciunea mea, este numai că *voiesc*, dac-aș putea, să îndeplinesc o dorință...”. Slavici, *Povești*, p. 254.

„Și dacă ramuri bat în geam

Și se cutremur plopilor,

E ca în minte să te am

Și-ncet să te apropii”.

Eminescu, P., p. 151

Stefania Popescu, în *Contribuții la cunoașterea propoziției subiective*, analizează verbul *a fi* din această frază ca un verb independent, nerecunoscînd valoarea predicativă a propozițiilor care îl urmează, așa cum le consideră P. Dumitrașcu, D. D. Drăsoveanu și M. Zdrenghea în *Analize gramaticale și stilistice*. Considerăm că verbul *a fi* în contextul de mai sus, în urma substituției cu zero a predicativei nu ar avea un înțeles de sine stătător, propoziția pe care o exprimă fiind una insuficientă, sinsemantă și ca atare, propozițiile pe care le cere sînt predicative, dar cu nuanță circumstanțială¹⁴.

Valoarea circumstanțială a propozițiilor predicative ne obligă să afirmăm că și verbul *a fi* poate avea valoare semicopulativă el nefiind numai o simplă copulă gramaticală¹⁵.

4. *Dar numai criteriul semantic nu e hotărîtor* în precizarea valorii circumstanțiale a predicativei, el fiind dat sau întărit și de *criteriul sintactic* al relațiilor în care predicativa intră obligatoriu într-o frază și care-i impun uneori modificări de ordin formal. Astfel se poate sesiza: a) păstrarea aceleiași categorii gramaticale în ceea ce privește timpul și modul din predicatul propoziției subiective, predicative și regenta acestora, exprimată

¹¹ Considerăm justă remarcă pe care autorii *Stricturni morfologice a limbii române contemporane* o fac la p. 273, precizînd că adverbele relative sînt „... dublu dependente”, ca și pronumele relativ, despre care se spune la p. 144—145 că „... depinde sintactic nu numai de subordonata pe care o introduce, dar și de regenta ei, fapt care se manifestă clar, uneori, prin forma cazuală a pronumelui. Funcția sintactică pe lîngă regentă coincide de cele mai multe ori, precizăm noi, cu funcția subordonatei pe care o introduce orice element relațional de proveniență adverbială și pronominală.

¹² Numit de S. Stati, *Dependența semantică a propozițiilor și rolul lor sintactic*, SG, II, 1957, p. 146, *indice de sinsemantism apelativ*.

¹³ Vezi Ecaterina Teodorescu, *Adverbe predicative?* LR, 1964, nr. 5, p. 431, care discută și multiplele valori ale conjuncțiilor.

¹⁴ Vezi despre insuficiența semantică și gramaticală a unor astfel de registre în studiul lui Al. Graur, *Pentru o sintaxă a propozițiilor principale*, SG, II, 1957, S. Stati, *Dependența...*, Rodica Popescu, *Observații...*, AUT, Seria științe filologice, VII, 1969.

¹⁵ Ecaterina Alexandrescu, *Propoziții subiective, predicative și regentele acestora*, LR, 1967, nr. 15, p. 176 îl numește „... termen de propoziție recțional”, echivalîndu-l cu o copulă gramaticală.

printr-un verb copulativ; Dar ce e mai frumos e că n-am sînt, monșer. Caragiale, O., II, p. 46. Dacă am schimba timpul și modul unuia din cele trei verbe, textul și-ar pierde din claritate. b) Folosirea corelativelor, c) legătura strînsă între predicativă și regenta ei impune uneori "... transmiterea negației de la subordonată la predicatul regentei" ¹⁶.

Deci conținutul predicativei poate fi influențat și de aspectul lexical al subiectului, sau al propoziției subiective, cu care intră într-o relație de interdependență și pe care predicativa, prin funcția sa calificativă, îl complinește printr-o caracteristică circumstanțială:

„De nu înălțura figuranța de pe înălțimea unor echipagii de formă excentrică era fiindcă... nu se putea face remarcată“, H. P. Bengescu, *Concert din muzică de Bach*, p. 48.

Valoarea circumstanțială poate fi întărită în același timp prin mai multe mijloace, fapt pentru care uneori, aparent, poate fi neglijat raportul central al predicativei cu subiectul.

II. Care sînt nuanțele circumstanțiale posibile ale predicativei:

1. Nuanță finală: „... singura-ți chemare sîntă

E să mă-nveselești pe mine“, A. Vlahuță, Tu ești poet.

2. Nuanță cauzală: „... de nu înălțura figuranța de pe înălțimea unor echipagii de formă excentrică era fiindcă... nu se putea face remarcată“. H. P. Bengescu, *Concert din muzică de Bach*, p. 48.

„Și dacă toate acestea există... e pentru că în toate... dăinuie ceva din existența ei...“ C. Petrescu, Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război.

„Dar mai cumplita lui vinovăție,

Ticăloșit de crima îndoielii,

E c-a simțit în sînge o frăție

Și-o solidaritate cu rebelii“ T. Arghezi, 1907, p. 15.

„Dacă n-au venit e pentru că nu era nevoie.

3. Nuanță circumstanțială modală:

a) Modală propriu-zisă: Vremea fi-va cum va binevoi, M. Sadoveanu, *Nicoară Potcoavă*.

„Uneori drumul pare că se netezește...“, Geo Bogza, *Țara de piatră*, p. 49.

Nu mi-au dat nici măcar pe-al meu... și-am ajuns precum mă vezi. Sadoveanu, O. XVII, 166.

b) Modală superlativă: Fata Chivului e cum arar se mai află sub soare, D. Șt. Delavrancea, *Sultânica*.

c) Modală comparativă: „Fata se făcu cum e varul“, Caragiale O. I., p. 128.

„Dănilă, cum vede pe drac scăpat bun teafăr, se face că-l scoate“. I. Creangă, *Dănilă Prepeleac*, p. 53.

d) Modală de măsură:

„Înălțimea-ta ești

Oricît de slab poțtești“, G. Alexandrescu, O, 216.

„Las'mamă, că lumea asta nu-i numai cît se vede cu ochii — zicea bădița Vasile, mîngîind-o...“ Creangă, A, p. 15.

4. Nuanță consecutivă: „Și au slujit... din stăpîn în stăpîn... pînă au ajuns de era pașă.“ I. Neculce, *O samă de cuvînte*.

... „dar ajunse curînd să nu mai știe nici cît avea de plată...“ M. Preda, *Moromeții*, II, p. 165.

„A ajuns de fi-e mai mare mila. (după G. A., II, p. 272).

5. Nuanță condițională: Mulțumirea lui e dacă își ia examenul.

„Cel mai lesnicios lucru ca să se păzească de asemenea dușmani era să petrecă în mijlocul toplicei“. M. Sadoveanu, *La apa Moldovei*.

¹⁶ Gramatica Academiei, Ediția a II-a, vol. al II-lea, p. 257.

În multe împrejurări, unele din valorile circumstanțiale ale predicativei se supra-pun, dar toate se referă la un singur cuvânt, subiectul, pe care-l caracterizează: „Fericirea mea e să fii tu liber, Camil Petrescu, *Bălcescu*. (Nuanță temporală și condițională). „Cind măriți o fată e *parcă fi-ar arde casa*“. L. Rebreanu, I, II, 7. „Flăcău! de asemenea se făcu *că nu-l aude* și strîngea cu grijă firimiturile de piine în pinzătură...“ L. Rebreanu, I., p. 93. (Nuanță modală și temporală).

Nu comportă caracter circumstanțial propozițiile predicative care au un conținut echivalent cu al subiectului sau al subiectivei: „Ceea ce vreau numai să spun... e *că fi-am iubit sufletul*...“ N. D. Cocea, I. L. Caragiale.

„Meșteșugul șarlatanului e *să-ți vorbească de alt lucru*, pînă n-ai înțeles bine cel dintîi“. N. Iorga, *Cugetări*, p. 143.

„Pentru el, principalul era *că aveau să înceapă o viață* cum nu mai fusese vreodată“. M. Preda, *Desfășurarea*, p. 14.

De aceea, în asemenea împrejurări avem și posibilitatea substituirii una prin alta a celor două propoziții care se echivalează, fără a schimba înțelesul comunicării.

Prin valențele sale circumstanțiale, propoziția predicativă este mai bogată în conținut și valori afective decît corespondentul ei la nivel de propoziție, dar faptul acesta nu afectează raportul său cu subiectul, raport care rămîne esențial și nu ne permite încadrarea ei în rîndul circumstanțialelor.

Concluzii :

1. Subordonata predicativă comportă nuanțe circumstanțiale, motivate prin mărci semantice și gramaticale, nuanțe care nu-i denaturează însă raportul sintactic de bază, cu subiectul și nici funcția sa de nume predicativ. Atunci cînd predicativa identifică subiectul nu i se pot recunoaște nuanțe circumstanțiale.

2. Propoziția predicativă este o propoziție subordonată, deoarece :

a. Este introdusă prin elemente relaționale subordonatoare.

b. Intră în raport sintactic colateral de tip subordonator cu verbul semicopulativ¹⁷.

c. Comportă nuanțe circumstanțiale, nuanțe care sînt proprii unităților sintactice subordonate și deci constituie unul din motivele de încadrare a propoziției discutate în sîndul subordonatelor.

RODICA POPESCU

¹⁷ Rodica Popescu, *Observații asupra predicatului nominal și propoziției predicative în limba română*, AUT, Seria științe filologice, VII, 1969.

REVUE DES LANGUES ROMANES (1965—1969)

Revista Limbilor Romanice de la Montpellier, în anul acesta centenară, continuă să se afirme totuși în actualitate prin materialele mereu noi și interesante pe care le publică în paginile sale. Cu oarecare întârziere, — din motive independente de voința noastră — încercăm să punem la curent pe cititorii analelor noastre cu studiile de limbă (pe cele de literatură le vom menționa doar) apărute în ultimii cinci ani ai revistei de la Montpellier.

Pentru specialiștii în limba franceză relevăm din nr. LXXVI-1965 (pp. 39-79) studiul *Remarques sur l'emploi des temps du subjonctif en français moderne : valeurs temporelles et modales*, în care autorul, M. Barral, studiază cazurile care apar ca abateri de la regula concordanței timpurilor subjonctivului. Astfel, a) după un prezent-viitor în principală imperfectul subjonctiv în subordonată; b) după un perfect compus în principală, prezentul și imperfectul subjonctiv în subordonată, c) după imperfect sau perfectul simplu în principală, prezentul sau imperfectul subjonctiv în subordonată d) după un trecut în principală, un prezent subjonctiv în subordonată.

Toate aceste cazuri, sau majoritatea lor, nu sînt datorate neglijenței, influenței limbii vorbite sau necunoașterii regulilor, ci întrebării intenționate, cu scopul de a se exprima variate aspecte și modalități ale unor acțiuni. (Pentru mai multe detalii, a se vedea un comentariu, *Din nou despre subjonctiv*, la *Note și discuții* (p.220).

Pe lângă acest unic articol de limbă, revista prezintă un număr de studii de literatură și anume:

a) *Literatura veche franceză* : J. Dufournet „Sur le jeu de la feuillée“, (pp. 7—19) (probleme : „A propos de Robert Sommeillon“ și „Le mal Saint Liénart“).

b) *Literatura provençală veche* : Ch. Camproux, „A propos d'une chanson pieuse“ (pp. 19—39) (e vorba de poezia lui Cercamon „Assatz es or'oimai qu'en chan“, care nu ar fi totuși pioasă, cum susținea Jeanroy). Pentru occitana modernă, J. Taupiac dă o bibliografie occitană pentru anii 1960—1964.

c) *Literatura spaniolă* : G. Poullain, „Garcilaso de la Vega“ (studiu al eglogiei a treia).

d) Se cuvine apoi să semnalăm o cronică semnată de Frank R. Hamlin în care sînt indicate studiile de romanistică, limbă și literatură, efectuate în Canada și Statele Unite în anii 1964—1965. Acestea se află grupate pe limbi : franceza și occitana, castiliana-catalana și portugheza, italiana (gruparea se face precum se vede pe baze politice teritoriale) ¹.

¹ Ni se pare de folos să facem cunoscute cititorilor noștri cîteva date privitoare la Universitățile de peste ocean, și pe care ni le dă *Cronica* în chip de introducere. Mai întîi a că Universitățile americane sînt proporțional mult mai numeroase decît cele europene, că alături de unele foarte bune, există altele cu un nivel școlar foarte inegal ; că pretendenții în acest continent cunoașterea unei a doua limbi e considerată ca element esențial al culturii unui viitor titrat universitar. Cum limbile moderne nu pot fi tratate ca niște limbi moarte, revine profesorului sarcina de a căuta mereu metoda de învățare cea mai eficientă la fiecare nivel școlar. Dar pe lângă aceasta, profesorul trebuie să facă și cercetare științifică, sarcină ce îi e ușurată de vacanțe școlare mai lungi decît în Europa. Specialiștii în diferite domenii se grupează în diferite asociații din care cea mai importantă e *Modern Language Association of America* care publică anual o Bibliografie internațională ce cuprinde toate publicațiile apărute în lume privind limbile și literaturile vii (în 1964, 16 303 titluri). Un număr de 12 reviste se ocupă în America de studii limbilor romanice.

Urmează obișnuitele dări de seamă (38 la număr) ale revistei de la Montpellier.

Să mai notăm un medalion „Omăgiu profesorului J. Bourciez”, scris în limba română, cu ocazia împlinirii vârstei de 70 de ani și a retragerii la pensie a cunoscutului romanist de la Universitatea din Montpellier.

Numărul LXXVII—1966 al R.L.R. interesează pe lingviști prin articolul *La liaison du français moderne comme problème morphologique et syntaxique*, semnat de Dr. W. Zwanenburg, în care autorul pune la punct problema „legăturii” din limba franceză, susținând că pe lângă funcția fonologică ea are și una gramaticală (indică pluralul la nominale și persoana la verbe) (pentru o prezentare mai amplă a studiului vezi la Note și discuții: „Are legătura („liaison”) în franceză o funcție gramaticală?”).

Intr-o notă, „Afr. mireor—lat. specular, G. Favati propune pentru cuvântul *mireor* întâlnit în Cligès al lui Chrétien de Troyes, sensul, nu de „specchio”—ogindă, ci pe cel al lat. m. „specular”—it. „specola”, instrumentul medical „speculum”, care permite și o interpretare deosebită a versului ce conține cuvântul în cauză.

Intr-o altă notă, *Traitement*: —(n) *kt* > —(n) *t*, Miklos Palpy reamintește cele două explicații date fenomenului: Fouché —*k* > (s) *t* > *y*; — Bourciez —*k* (t) > *k* > *kh* > *yod*, și optează pentru evoluția *k* (t) > *k'* (t') > *yod*.

Studiul *Dante et les Troubadours*, cu subtitlul „Quelques remarques sur le langage de la chanson” „courtoise” en Provence et en Italie”, de M. Schwarze, oscilează între limbă și literatură. Autorul încearcă să rezolve problema influenței trubadurilor asupra lui Dante prin mijloace de natură lingvistică (lexicologie, sintaxă, stilistică).

Și de această dată studiile de literatură sînt mai numeroase.

a) *Provensala veche*: P. T. Ricketts și E. I. Hataway, Le „Vers del Lavador”—de Marcabrun: Edition critique, traduction et commentaire (1—13) (titlul articolului arată explicit obiectul lui de studiu); Robert Lafont, „Les Leys d'Amors et la mutation de la conscience occitane” (13—61) (un amplu studiu asupra operei de doctrină „Leys d'Amors”, și a contribuției sale la limpezirea conștiinței de occitanie); P. T. Ricketts, „Castitaz chez Guilhem de Montanhagol” (147—151) (castitaz=moderație în iubire). Pentru occitana nouă semnalăm în continuare Bibliografia occitană a anului 1965, autor tot J. Taupiac.

b) *Franceza veche și nouă*: Jean Dufournet, „Note sur le Couronnement de Louis” (103—119) (un comentariu asupra operei citate în titlu, apărută în tomul II al seriei, dirijată de M. Frappies, „Chansons de geste du cycle de Guillaume”; Linda Orr, „La fable du héros dans le Rouge et le noir”, (135—146) (un studiu asupra structurii mitologice în romanul citat, care ar permite o interpretare mai profundă a ceea ce este romanul „realist”).

c) *Pentru hispanizați*, notificăm: C. Poullain, „Le mouvement strophique dans les Eglogues de Garcilaso” (61—91) și J. L. Flecniakoska, „A propos d'un rôle de sacristain” (123—131) (*Damian*, din auto-ul sacramental al lui Mira de Amnesca, „La Fe de Ungria”).

F. R. Hamlin își continuă Bibliografia romanică pentru America de Nord, în mod special din anul 1965, dominat de studiile privitoare la Divina Commedia, cu ocazia aniversării a 700 de ani de la nașterea lui Dante Alighieri.

În sfîrșit obișnuitele dări de seamă, și de această dată foarte numeroase: 54 (din care patru consacrate unor lucrări și publicații românești).

Tomul LXXVII-1967 al revistei e și el destul de sărac în studii lingvistice.

În *Le style formulaire dans „Le voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*, Maureen Cromie încearcă pentru lămurirea compoziției acestei chanson de geste, aplicarea metodei folosite de M. Nichols pentru „La Chanson de Roland”, care constă în așa numita analiză a stilului formular. E vorba, spune autorul în continuare, de a releva formulele și sistemele de formule ale „Călătoriei”, pentru a hotărî în ce măsură stilul acestui poem e conform cu stilul tradițional și oral al „artei epice a jongleurilor” (p. 32).

Operația va avea un întreg aspect:

1) analiza descriptivă a categoriilor de formule după motivele pe care le ilustrează; a) introducere de discours: Dist; E dist; Co dist; Respont...; b) jurăminte: Par mun chef; Per Deu; Par ma fei, Par ma blanche barbe; etc. c) sfaturi, d) nume: Carlun; Karlemann; li reis; l'empereur, etc. e) timp, f) relicve, g) gabs etc.).

2) analiza statistică a sistemelor formulare: (tipuri —a) adverb+verb(+subiect) Un jur fu Karlemaine (din 870 versuri, 184 hemistihuri încep și alte 74 se termină cu o

expresie adverbială b) expresii adverbiale: ad m'espee d'acer; c) substantiv+verb+complement: Karles out fer le vis, di verb+complement; e) complement+..... f) elemente paralele: del vin e del claret; g) propoziție relativă).

3) analiza critică a doua „laisse” (cca 20 versuri) care arată ușurința cu care autorul „Călătoriei” a știut să adapteze la nevoile sale tehnica cîntăreților de geste și talentul său în a răspunde gustului nou pentru descrieri prelungite.

În concluzie, analiza „Călătoriei”, operă esențial formulară, arată că unele aparente anomalii în structura ei sînt de fapt caracteristici proprii operei. Autorul ei cunoștea în mod suficient de bine mijloacele tradiționale orale de a forma versuri pentru a ști să le adapteze la povestirea sa. După toate aparențele el a fost un poet jongleur care s-a ridicat deasupra tradiției de la care a pornit totuși.

Am stăruit mai mult asupra acestui studiu pentru a arăta inepuizabilele și interesante probleme pe care le pune încă literatura veche franceză; ca și pentru metodele noi ce se inspiră din concepțiile lingvistice moderne.

În *Sur deux passages obscurs de Dante et de Jehan Bodel* (pp. 178—187) H. Guiter încearcă cu multă ingeniozitate, dar nu și fără dificultate, să dea soluția numitelor pasaje obscure făcînd apel la limba bască.

Problema valorilor modurilor din limba franceză e reluată o dată mai mult de Cl. Vincenot în articolul „*Pour une critique du concept de mode en français moderne*” (201—208). Fără să o spună expres, autorul articolului se arată a fi un adept al teoriilor lui G. Guillaume privitoare la relația timp-mod.

Trecînd în revistă modurile, el afirmă că infinitivul nu e decît forma substantivală a verbului, participiul forma adjectivală, gerunziul forma adverbială, iar imperativul forma interjecție. Aceste aserțiuni îi par atît de evidente, încît autorul nici nu crede necesar să le explice și comenteze. Mai rămîn de studiat, în afara indicativului, care de fapt nici nu face obiectul studiului, condiționalul și subjonctivul.

Condiționalul și viitorul sînt strîns legate între ele, unul fiind *viitor relativ*, iar celălalt *viitor absolut*, în mod esențial *ireal* (p. 203) (în această situație, întrebăm noi, cum mai face parte din timpurile indicativului?). După ce studiază și probleme lui *si* condițional, autorul conchide că întocmai ca și în engleză, nu există nici în franceză un mod condițional autonom. Cît despre subjonctiv, acesta exprimă întotdeauna o acțiune care nu e realizată și ca atare el e asimilabil unui viitor.

Sîntem de acord cu acest punct de vedere, cu condiția ca el să nu fie absolutizat. Și de fapt autorul va vorbi mai încolo (p. 207) de diferitele grade de realizare a acțiunii exprimate de subjonctiv. Însă nu mai putem subscrie la afirmația că toate raporturile implicate în subjonctiv pot fi reduse la raporturi de timp și că în consecință nici subjonctivul nu e un mod autonom.

Concluzia finală a studiului e că cele spuse despre condițional și subjonctiv arată că conceptul de mod pare să poată fi extirpat din gramatică în folosul celui de timp, „așa cum conceptele de căldură și culoare au fost extirpate din fizică în folosul întinderii, singurul obiectiv și fecund”. (Așadar după ce a fost subordonată matematicii, lingvistica nouă trebuie să se recunoască și fizică!).

Într-un alt articol, *Gli studi di linguistica romanza in Iugoslavia* (1964—1966), Z. Muljacic (pp. 187—199) prezintă interesante date asupra studiului limbilor romanice la facultățile de litere din Iugoslavia, ca și asupra cercetărilor, în aceeași materie, a celor ce predau aceste limbi, în primul rînd. Nici lingviștii din țara vecină nu au o revistă specială de limbi romanice (dar au cel puțin una de „Studii Romanice și Engleze,” la Zagreb). În consecință studiile lor sînt publicate în diferite periodice și reviste nespecializate. Se dă apoi lista cadrelor didactice și de cercetare din cele șase facultăți de litere din Iugoslavia, și în cele din urmă studiile efectuate în anii 1964—1966, grupate în trei categorii, privitoare la: 1) contactele între Slavia și România, 2) limbile standard și dialectele lor din Franța, Italia, Spania, 3) probleme de pedagogie (metode moderne de predare a limbilor romanice, istoria gramaticilor, vocabulelor, etc.). După cum se vede din cele de mai sus, studiul limbilor romanice se bucură de o atenție deosebită în Iugoslavia.

Studiile de literatură din RLR 1967, mai numeroase și de această dată, sînt consacrate în mod principal *domeniului d'oc*.

Astfel: Ch. Anatole, „La réforme tridentine (a Conciliului de la Trento) et l'emploi de l'occitan dans la pastorale” (e vorba de cea religioasă) (pp. 1—29); Joan Ro-

queta, „Las Admonicions de St. Frances“ (85—123), introducere și apoi prezentarea însăși a textului occitan din sec. XIV; M. Barral, „I.B. Favre, „Poèmes inédits en langue d'oc.“ (125—144); Ch. Camproux, „Les Troubadours“ (153—166) în care, ca de obicei, sînt prezentate și discutate ultimele studii privind limba și mai ales literatura d'oc.

Pentru alte limbi romanice, la care se adaugă latina însăși, cite un studiu doar: Franceză: I. Dufournet, „Villon en 1967“ (167—179) (comentarii în legătură cu o lucrare recentă: P. le Gentil „Villon“ (1967);

Potrugheză: Peixoto da Fonseca, „Les chroniques portugaises des Portugaliae Monumenta Historica“ (55—84) — mai mult o prezentare a cronicelor decît un studiu al limbii lor, cum anunța autorul la începutul articolului său.

Latina: Anne Marie Macabiès, în „Que représente la Carthage d'Enéas“ (145—152) caută sensul simbolic al descrierii cetății antice („préfiguration de la cité idéale, vouée à l'échec) de către autorul romanului din sec. XII.

Și în acest număr al revistei Frank R. Hamlin prezintă în „Cronica Americii de Nord“ (208—223) studiile de romanistică apărute acolo în anul 1966.

În sfîrșit, un număr de 56 dări de seamă pun la curent pe cititorul revistei cu cele mai recente studii de romanistică apărute în Franța și în alte țări; recenzia lucrării prof. I. Iordan „Dos estudios de linguística románica“ Montevideo, 1964, 32 pag. o considerăm totuși prea severă.

În tomul LXXVIII-1968 relevăm doar două articole de limbă. În primul, *Les aveux d'ignorance de Grégoire de Tours sont-ils contradictoires du caractère de sa langue?* (pp. 53—70), M. du Plessis afirmă că limba lui Grégoire de Tours (care a trăit cum se știe în veacul al VI-lea) este de o deosebită valoare documentară, ea indicînd trecerea de la latină la limbile romanice. Autorul care o folosește se plînge de ignoranță, și că scrie ca un om din popor. E vorba, se întreabă M. du Plessis, de o simplă declarație datorată modestiei, sau de o realitate absolută? De o realitate. Grégoire de Tours nu numai că nu știe să compună, și să scoată în relief faptele prin stil, ci el nu-și cunoaște bine nici chiar limba lui, pe care nu numai nu o scrie, dar nici nu o vorbește corect (p. 57). O dovedesc fapte, precum: înlocuirea propoziției infinitive printr-un *quod*, *quia*+mod personal, construcție populară cum se știe; modul personal este indicativul cînd autorul afirmă sau neagă ceva el însuși, subjonctivul, dacă redă gîndirea altcuiva sau pe a sa sub formă reflexă; — construcția cu particulele *ne*, *num*, *nonne*, *utrum*, *an*, folosite în interogația indirectă cedează locul conjuncției și; în propozițiile cauzale, Grégoire de Tours înlocuiește foarte adesea pe *quod* și chiar cum cu subjonctivul, prin *eo quod* și mai ales *pro eo quod*. Aceste trăsături și nu numai acestea, sînt populare și chiar arhaice. Oricum ar fi, limba lui Grégoire de Tours arată net tranziția de la limba latină vulgară la limbile romanice, cu reguli vechi încălcate, dar încă nu definitiv înlocuite cu altele noi.

În celălalt articol de limbă, *Différenciations lexicales dans des cas d'oppositions de sexe en occitan* (pp. 199-209), Utz Maas prezintă un număr de exemple cu opoziție de gen — în graiul occitan din Quercy — motivate de opoziția de sex și realizate prin mijloace lexicale. Aceste opoziții se întîlnesc la numele de animale, numele de meserii, și de înrudire, precum: *lu'bu* — *lo krabo* (șapul-capra), *lu'fraire* — *lo'shorre* (fratele-sora). Alături de aceste două forme poate apare și o a treia, în lumea animală, pentru a denumi animalul castrat: *lu bo'dè* — *lo'shaumo* — *l'ajhe* (măgarul mascul — femelă-castrat). Opozițiile în cauză nu sînt realizate lexical, ci morfologic la animalele tinere (decî unde ideea procreării nu este de prim plan (cf. *oni'èl* — *oni'èls* (miel - mîa). Dar, observă în final Utz Maas, cele observate în occitană nu sînt valabile numai pentru această limbă ci și pentru celelalte limbi romanice, și chiar neromanice.

Pe lingă studiile de mai sus revista mai publică și o cronică semnată de E. Tănase: *Les études de linguistique romane après la seconde guerre mondiale en Roumanie* (pp. 117—144).

Studiile de literatură sînt și de această dată mai numeroase. Semnalăm astfel, pentru Occitană: Ch. Anatole, „Paul-Antoine d'Agar (1575—1631)“ (pp. 3—16), (note bibliografice, și două poezii); — Ch. Camproux „Les Troubadours“ (71—79) — prezentare critică a cinci studii recente; P. T. Ricketts, „A l'alena del vent doussa de Marcabrun: édition critique, traduction et commentaire“ (109—116) (e vorba nu de o operă, ci de o poezie doar).

franceza veche: J. Dufournet, „La métamorphose d'un héros épique, ou Guillaume Fierebrace dans les rédactions A et B de la prise d'Orange“ (17—25).

Ca și în numerele precedente, F. R. Hamlin prezintă studiile de romanistică apărute în America de Nord în anul 1967, în obișnuita sa Cronică (145—160). Și din nou un bogat material bibliografic: 40 de dări de seamă (pp. 165—243).

Cu nr. LXXVIII—1969, revista de la Montpellier apare bi-anual și pare a se deschide tot mai mult spre lingvistica modernă, ca să nu zicem modernistă. O dovedește chiar articolul prim al tomului I, *Introduccion a una dialectologia estructuralista d'oc* (1—28), în care Cr. Bailon încearcă o descriere fonologică a trei graiuri occitane vecine. Cele trei graiuri, observă autorul, se caracterizează prin:

— instabilitatea timbrului vocalelor în timpul emisiunii; — bogăția și mobilitatea diftongilor și a triftongilor; — existența unor consoane palatalizate; — prezența atacului glotal în graiul din Bulh.

Aceste fapte pun o serie de probleme sub raportul analizei fonologice, precum: noțiunea de variantă, existența unui subsistem vocalic, caracterul (distinctiv sau nu) al atacului glotal, etc. pe care autorul le examinează în cele trei graiuri. În ce privește sistemul vocal și cel consonantic, se constată că ele sînt identice în toate trei graiurile studiate.

Se pune, în cele din urmă, problema posibilității creării unei dialectologii structurale. Opiniile, notează autorul, sînt contradictorii, grupînd pe dialectologii propriu-ziși de o parte, pe structuraliști de altă parte. Cauza divergențelor rezidă în faptul că fiecare din cele două grupări privesc o aceeași realitate, din puncte de vedere diferite. Or, se va recunoaște fiecareia ceea ce-i revine, dialectologiei observarea minuțioasă a faptelor, structuralismului descrierea lor, spune autorul adoptînd, pentru moment cel puțin, o atitudine eclectică.

În celălalt studiu de limbă, *Hydronymes et reptiles* (59—70), J. Fabre pune problema interpretării juste a sensului unor hidronime. Toponimele provin, cum se știe din nume comune, și ades acelea au un sens transparent (cf. *La Furieuse, La Sombre, La Belle*). Altele e nevoie să se recurgă la etimologia cuvîntului pentru a i se putea descoperi semnificația. Aci, și nu numai aci, metafora bănuită poate fi cauză de eroare. Autorul articolului invocă în acest sens cazul hidronimului *Lézert* raportat la lat. *lacertus*=șopîrlă, și explicat ca datorîndu-și numele aspectului sinuos al cursului său, asemănător cu mersul șopîrlei.

Un examen mai minuțios arată că explicația dată prezintă oarecare neajunsuri. Forma *lézert*=lézard nu e atestată de ALF în Tarn și Aveyron. Nici Dicționarul occitan al lui L. Alibert nu dă o atare formă. Dar nu numai forma, ci și sensul hidronimului pretează la discuții, căci dintre șopîrle, spune autorul, numai cea cenușie dă ideea de zig-zag prin rapiditatea sacadată a deplasării sale; ceea ce nu e cazul pentru șopîrla verde (occ. *lèsèrt* denumind șopîrla verde). În afară de acestea, cursurile de apă nu-și iau numele de la reptile în general. Ca atare, autorul propune o altă origine: *lézarde*=crăpătură (adîncă și sinuoașă). O atare denumire se întîlnește în hidronimia franceză. Baza ei ar fi prelatinul **lesa*, ce s-ar găsi și în hidronimul *Lez*; cît despre sufix, el e mai greu de identificat.

Problema ridicată de P. Fabre e fără îndoială interesantă și ne face să ne întrebăm dacă nu s-ar putea pune tot atît de just și în materie de toponimie românească în mai mult decît un caz.

Alte studii, de literatură:

— *occitană*: J. Palermo, „La poésie provençale à la cour de Sicile“ (71—84) (în secolul al XIII-lea); M. J. Pontledge, „Essai d'établissement du texte du sirventès“ Pos Peire d'Alvernhe a chantat“ (103—127) (în care le Moine de Montaudon vorbește de un număr de trubaduri din vremea sa).

— *franceza*: J. Dufournet, „Villehardouin et Clari, juges de Boniface de Montferrat (29—58), (un baron italian care a condus cruciada a IV-a); același: „Sur le texte des Mémoires de Comynnes“ (97—102) (mai precis asupra relatării a două evenimente: Vizita ducelui Jean II de Bourbon la Philippe le Bon, și lovitura de stat din martie 1465 dată de contele de Charolais în dauna lui Philippe le Bon).

— *romanice*: F. Ducros, „Combinaison, fonction métalinguistique et référents“ (85—96) (de tipul versului faimos al lui V. Hugo,

Gal, amant de la reine, alla, tour magnanime,
Galammant de l'arène à la Tour Magne, à Nîmes).

Un număr de 28 de dări de seamă completează materialul „fascicolei” I pe 1969. „Fascicola” a 2-a consemnează pe prima pagină a ei pierderea dureroasă a fostului director al revistei timp de aproape un sfert de veac, profesorul Jean Bourciez.

În continuare se anunță ținerea celui de al VI-lea Congres Internațional de Limbă și literatură occitană și de studii franco-provensale, în august 1970.

Trei studii, mai mici ca proporții, de limbă (datorate toate trei unor colaboratori străini, ale căror prezențe sînt tot mai numeroase în paginile revistei, de la reorganizarea ei (1966) — au ca obiectiv exclusiv limba franceză.

În *Quelques aspects du manque de relief temporel en moyen français* (285—292), W. Rothwell se ocupă de întrebuițarea preteritului în vechea franceză în locul mai mult ca perfectului (sintaxa modernă); o întrebuițare frecventă dar care nu se poate constitui totuși în regulă. Limitele în timp ale fenomenului: s. XVIII—XV. Pe plan romanic, aceasta se întîlnește și în provensala veche, în spaniolă, în italiană (se putea cita cu și mai multă greutate limba română, unde, cu excepția sud-vestului țării, mai mult ca perfectul a dispărut cu totul din limba orală). Concluziile autorului: prin lipsa reliefului temporal arătat, limba franceză a sec. XIII—XV merge mină în mină cu celelalte limbi romanice. Concordanța timpurilor din sistemul actual marchează franceza ca pe o limbă romanică a parte. (Credem că aici autorul e puțin grăbit în generalizarea sa, căci și în alte limbi romanice dacă construcția în cauză nu e cu strictețe observată, ea nu e mai puțin existentă).

Tot de vechea franceză se ocupă și G. A. Runnaels în *Les présents du subjonctif du vieux français (en-ge)* (293—300). Problema e, după autorul însuși, de o importanță minoră, dar ea va lămuri alte două chestiuni mai generale: funcționarea analogiei în schimbările lingvistice, — și influența factorilor morfologici asupra schimbărilor fonetice. Un număr de verbe aveau în vechea franceză alături de subjonctivul prezent normal un subjonctiv în — *ge* (s. XI—XIV) (cf. *moerge, alge, prenge*). În general se explică aceste forme ca fiind datorate influenței unor verbe care prezintă etimologic forma în — *ge*. Dar aceste verbe, observă autorul articolului, sînt rare iar verbele ce le prezintă, de mică frecvență; ca atare ele nu ar fi putut determina apariția unor forme curente ca *moerge, l'alge, etc.*. Acestea s-ar explica mai bine prin evoluția: *voc + (n, r) + (j) + voc*, în care (j) trece la *dj* (nu la *dz* cum din greșală desigur scrie autorul) (p. 298). Această terminație a unor verbe foarte frecvente s-ar fi extins și la alte verbe care nu prezentau grupul *-jam*.

În sfîrșit, în *Du nouveau sur les dialectes créoles français*, M. F. Valkhoff face o prezentare, comentată, a unei lucrări noi asupra franco-creolei, Y. Morris F. Goodman, „A comparative study of creole French dialects,” 1964 (p. 143).

Studiile de literatură:

occitană, sînt reprezentate doar prin Cronică obișnuită a lui Ch. Camproux — „Les Troubadours” (230—264), în care autorul prezintă nu mai puțin de opt studii, între care și cel al compatriotei noastre Maria Dumitrescu „*Ebbe II* de Ventadorn et Guillaume IX d'Aquitaine” (Cahiers de civilisation médiévale, Poitiers 1968);

franceză: N. Vallet, „Rabelais, le livre et le vin” (197—212), comentariu rabelzian în marginea unui articol postum al lui Leo Spitzer „Ancora sul Prologo al Gargantua di Rabelais” (Studi Francesi, 27/1965); J. Ch. Payen, „La destruction des mythes courtois dans le roman arthurien: la femme dans le roman en vers après Chrétien de Troyes 23—229);

spaniolă: J. Weiner, „Una posible razón de Urraca para matar a su hermano Sancho: una contribución de Guillén de Castro al Tema Cidiano” (173—196) (rațiunea: o competiție nu numai de ordin politic, dar mai ales sentimental între cei doi frați).

Și în acest număr, obișnuita cronică anuală (de această dată pentru 1968) asupra studiilor romanice în America de Nord, a lui F. Hamlin. În sfîrșit, alte 26 de dări de seamă (p. 309—357) încheie fascicolul al 2-lea al revistei pe 1969.

Iată bogatul și variatul repertoriu de materiale publicate de Revista Limbilor Romanice de la Montpellier, în ultimii cinci ani ai săi. Dacă prezentarea ei a fost mai amănunțită faptul se datorează rarității acestei reviste în rafturile sălilor noastre de lectură (și mai puțin încă în bibliotecile personale). Cititorul va alege din această masă de fapte doar ceea ce îl va interesa strict.

ADELA MIRA TĂNASE și EUGEN TĂNASE

Faust Bradesco, *Le monde étrange de Ionesco*, Paris, Promotion et Edition, 1967, 219 p.

Apărut într-un moment în care opera lui Eugen Ionescu se bucura deja de o largă recunoaștere a valorii și a originalității sale, studiul lui Faust Bradesco, *Le monde étrange de Ionesco*, nu pune nici-o clipă problema prezentării unor argumente care să justifice această operă, ci încearcă doar să-i surprindă esența și în același timp noutatea în modalitățile neobișnuite prin care ne înfățișează o lume insolită.

Fără să fie o cercetare sistematică, ci mai degrabă eseistică, lucrarea ne permite să distingem preocuparea dublă pentru semnalaarea, pe de o parte, a unor elemente anti-tradiționale, care-l proiectează pe Ionescu în afara circuitului tradițional istoric al dramaturgiei și, pe de alta, sublinierea unor constante ale literaturii dramatice care, manifestându-se în opera lui Ionescu, îl apropie pe acesta de teatrul autentic al tuturor timpurilor.

Autorul lucrării vede în teatrul lui Ionescu un teatru de avangardă, întrucât a produs, în mod incontestabil, un șoc la nivelul unei sensibilități obișnuite cu forme consacrate de expresie artistică. Sînt analizate cîteva din elementele prin care teatrul lui Ionescu a uimit conștiințele obișnuite cu modalități tradiționale. Capitolul *Structura frazei lui Ionescu* arată situarea frazei ionesciene în afara canoanelor tradiționale ale limbajului teatral, care, pornind de la o logică în spiritul cartezianismului european, solicită o structură si-logistică a sistemului de judecată, o anumită ordine și o manieră discursivă în construcția scenică. Se subliniază ca o modalitate cu totul remarcabilă a originalității lui Ionescu limbajul (în capitolul *Limbajul în opera lui Ionescu*), libertatea de interpretare a unui limbaj care refuză accepțiunea obișnuită a cuvintelor, un limbaj care, situîndu-se pe o poziție opusă frazelor bine făcute și logic sudate realizează un transfer pe planul emoțiilor, le deplasează la un alt nivel al înțelegerii și deschide astfel un nou ciclu în istoria dramaturgiei. Conținutul acestei deplasări este, de altfel, precizat: „Ionescu a deschis căi noi atrăgînd spre domeniul dramei conversația cotidiană. Expresia banală dobîndește o dimensiune neobișnuită“ (p. 74).

Se îndăpărtează de tradiție Ionescu și atunci cînd își conturează personajele, scoțîndu-le în evidență lipsa de determinare, personaje care în ultima instanță reprezintă simboluri ale existenței umanizate. Sînt în esență personaje banale, care reprezintă atitudinile cele mai banale și mai anodine, care repetă neobosit aceleași absurde locuri comune într-o existență cenușie, care exprimă în fond ființa etern umană care se găsește în noi și pe care adesea cu greu o intuim.

Noutatea îndrăzneță a pieselor lui Ionescu, prin care ele se deosebesc de alte opere din aceeași epocă, rezidă și în anumite procedee scenice care sînt în cea mai strînsă măsură legate de problemele care se demonstrează în piesă. Capitolul *Symbolism și personalizare a accesoriilor* subliniază pe lingă semnificația bogată a simbolului și prezența neobișnuită a obiectelor care par să ducă o viață proprie, paralelă cu acțiunea actorilor, se personalizează, așa cum se întîmplă, bunăoară, cu picioarele lui Amédée. Introducerea obiectelor în opera dramatică mai contribuie și la înțelegerea fondului de idei al piesei, ele sporesc comunicarea fără să fie vreo clipă o negare a individului, o descalificare a actorului în favoarea simbolului.

Dincolo de prezența surprinzătoare a unor forme poetice cu totul noi, care conferă teatrului ionescian o atmosferă inedită, F. Bradesco nu trece cu vederea acel conținut al dramei ionesciene prin care aceasta se fixează în tradiția istorică a genului dramatic și care constă în exprimarea unui fond universal uman care de data aceasta izvorăște dintr-o viziune a lumii caracterizată prin absurd. O anumită universalitate se manifestă prin exprimarea angoasei (manifestare pe care, de altfel, F. Bradesco o expediază destul de rapid atunci cînd o consideră leit-motiv al unei filozofii la modă), o angoasă care nu este altceva decît un aspect permanent și perceptibil al metafizicii, fie că este angoasă a morții, fie că este angoasă a suferinței sau a reușitei „Lumea stranie a lui Ionescu în care fiecare se regăsește — precizează autorul — etalează în jurul nostru întreg substratul fundamental al condiției noastre spirituale. Și nu este un subterfugiu alegoric, apărut din dorința autorului de a fi interesant, ci o penetrantă înțelegere a naturii umane care este profund metafizică“ (p. 135, cap. *Metafizica lui Ionescu*). Asemenea preocupări au apărut și la Shakespeare și în teatrul de totdeauna. Temele lui Ionescu nu sînt probleme politice, nici probleme sociale, nici sentimentale, ci probleme ale existenței umane care conferă pieselor și acea atemporalitate care este o condiție necesară pe care o operă

dramatică trebuie să o realizeze pentru a rezista timpului. Prin această atemporalitate Bradesco îl apropie pe Ionescu de clasici, căci undeva, ca și în cazul eroilor tragediei clasice, personajele, lui întruhipind sentimente și pasiuni din cele mai generale, aparțin tuturor timpurilor, nu îmbătrinesc și nici nu pot intra în conflict cu modificările temporale ale mentalității sociale sau politice. Solitudinea, imposibilitatea de comunicare nu apar pentru prima dată în literatură în creația lui Ionescu, dar găsem aici, în orice caz forme noi de expresie. Și de fapt, nimic nu poate sugera mai bine neputința de comunicare decât un limbaj care și-a pierdut organizarea silogistică și care se desfășoară incoherent, haotic. Deosebit de interesant este capitolul intitulat *Kafka și Ionescu*, întrucât, deși se semnalează prezența absurdului în literatură încă mult înainte de teatrul ionescian, pornind de la Dostoievski și trecind pe la Jarry, autorul stabilește esența nouă a absurdului la Ionescu, într-o paralelă Kafka—Ionescu, în care se pornește de la ideea că în timp ce la Kafka absurdul este lăuntric, și provine dintr-o angoasă metafizică, structural, la Ionescu absurdul este intelectual și provine dintr-o anumită contemplare a unei existențe care-l implică, nu este un absurd de esență căruia omul trebuie să i se supună ca unei fatalități, ci un absurd existențial, care se poate modifica, dar împotriva căruia nu se duce nici-o luptă, căruia nu i se modifică esența ci i se înfățișează doar imaginea.

Din întreg studiul rezultă atît originalitatea virulentă a teatrului ionescian, care recurge la forme de expresie poetică cu totul noi cît și universalitatea materializată în exprimarea unor constante ale condiției umane.

Aceste probleme Bradesco le susține în spiritul unei teze pe care o găsim interesantă chiar dacă, pe alocuri, discutabilă și care revine mereu în elaborarea unor particularități ale dramaturgiei ionesciene. Astfel, în cap. *Realism și libertate creatoare*, autorul susține teza unui *realism ionescian*, care, într-o accepțiune mai generală și mai profundă, ar presupune căutarea umanului, a umanului fundamental care-și găsește expresia în operă. Se simte în acest mod de a pune problema o influență a concepției lui Roger Garaudy despre un realism nețărnut. Pentru că, deși se insistă asupra unei relații evidente artă-realitate în dramaturgia lui Ionescu, precizîndu-se chiar că, spre deosebire de un realism de situație care ar presupune tocmai înfățișarea unor situații umane, există și un realism de substanță sau de esență, mai greu de depistat, care presupune sondarea adîncă a ființei umane, apar o serie de precizări care ne-ar oferi și argumentele unei teze opuse, ca intervenția irealului, a iraționalului și a fictivului. În aceeași ordine de idei în cap. *Aspectul formal al teatrului ionescian*, oferindu-ne o triplă schemă: a dramei tradiționale, a teatrului epic și a teatrului lui Ionescu, pe care-l numește „teatru analogic”, autorul justifică termenul de analogic prin asemănare cu realitatea. Față de opoziția dintre primele două forme — pe care a stabilit-o de fapt Brecht într-un compendiu teoretic „Micul organon pentru teatru”, — a 3-a formă, „teatru analogic”, se impune printr-o serie de trăsături care servesc ideea lansată despre un realism de esență al operei dramatice care ar prezenta asemenea trăsături: 1) scena expune imaginea vieții în ce are mai real, 2) îl ajută pe spectator să-și pătrundă propria viață. Fără-ndoială acreditarea unui realism în creația lui Ionescu comportă rezerve, întrucât, dacă opera lui cuprinde o expresie a unor probleme generale ale condiției umane, acestea nu se înfățișează prin procedee consacrate ale artei realiste; nu întotdeauna este observată o prezentare în spiritul mimesisului a vieții și chiar dacă realism și mimesis nu se acoperă, există la Ionescu o serie de elemente care ne împiedică să-l numim realist și care provin în primul rînd dintr-o concepție esențială: realității vedeau în lume o structură rațională în timp ce pentru Ionescu lumea este profund irațională: această idee de bază are o serie de consecințe de la eliminarea absolutului din creație și pînă la semnificația și funcția nouă a limbajului.

Cîteva observații cu privire la studiul lui Bradesco au fost, nădăjduim, concludente pentru a sublinia, că, în pofida unui caracter nesistematic, eseistic, în profida renunțării la tratarea problemelor teatrului ionescian, pornind de la premise teoretice care să presupună o viziune mai largă a fenomenului literar, această lucrare reușește să ne sugereze atmosfera inedită a acestei creații care, deși contestă și chiar neagă formele teatrului tradițional, rămîne totuși legată de întreaga dramaturgie al cărei conținut pornește din frămîntarea omului pus în fața problemelor grave și importante ale existenței umane.

CLIO MĂNESCU

Trudy po znakovym sistemam, IV, Tartu, 1969.

Animat de personalitatea cunoscutului om de știință I. M. Lotman¹, centrul de studii de semiotică de pe lângă Universitatea de Stat din Tartu (R. S. S. Estonă) a imprimat o direcție specifică cercetărilor de semiologie și poetică structurală întreprinse în Uniunea Sovietică². *Studii de semiotică*, publicație neperiodică atît a centrului propriu zis, cît și a semioticienilor alăturați lui, constituie culegeri de lucrări cu caracter fundamental și aplicativ din diferite domenii ale semiologiei moderne (în afara sistemelor semiotice ale limbilor naturale pentru care Universitatea din Tartu editează o serie aparte).

Problematica fiecărui volum din seria *Studiilor de semiotică* se înscrie în cadrul unor coordonate constante: cercetări asupra problemelor teoretice ale semioticii, cercetări tipologice — de la cele ale textelor culturii pînă la cele ale comportamentului psihologic —, analize structurale monografice ale unor texte beletristice, încercări de reconstituire a unor texte, lucrări bazate pe studiul statistic al operelor beletristice, studii și articole ale precursorilor structuralismului semiotic sau dedicate istoriei cercetărilor structurale.

Cel de-al patrulea volum al *Studiilor de semiotică* este dedicat memoriei savantului sovietic Iuri Tînianov. În nota redacțională este prezentată într-un mod succint activitatea lui I. N. Tînianov ca precursor al studiilor de analiză structural-semiotică a textelor culturii și a textelor beletristice (p. 5). Partea a doua a notei redacționale reliefează structura culegerii de studii, ale cărei secțiuni corespund unei ierarhii de sisteme semiotice ce deservește diverse colectivități umane. Fiecare secțiune cuprinde atît cercetări privitoare la sintagma internă a textului (pe materialul mitului, al folclorului, al textelor muzicale și al celor poetice), cît și lucrări care abordează relațiile semantice ale textului cu structurile din afara acestuia (p. 6). Cele 25 de studii și articole ale acestui volum extrem de masiv și compact sînt împărțite în șapte secțiuni: 1) Mitul, folclorul, religia ca sisteme semiotice; 2) Semiotica artei; 3) Poetica. Structurile semantice ale textelor poetice; 4) Poetica. Probleme de metrică; 5) Sisteme comunicative nelinguvistice; 6) Probleme generale ale descrierii semiotice și 7) Publicații și sinteze. Pe lângă cercetări fundamentale în domeniul reconstruirii semiotice a unor texte ale culturii (V. N. Toporov, V. V. Ivanov, A. M. Piatigorski și alții) și studiul relației dintre limbă și celelalte sisteme modelate (B. A. Uspenski, I. K. Lekomțev, T. M. Nikolaeva), o mare amploare primesc în volum lucrările ce abordează problematica analizei structural-semiotice a textului literar. În cadrul acestora pot fi delimitate trei genuri de studii distincte: a) cercetarea structurală monografică, b) studiul evoluției structurii literare și c) probleme teoretice ale descrierii semiotice a textului literar.

Un grup de cercetători format din E. M. Meletinski, S. I. Nekliudov, E. S. Novik și D. M. Segal prezintă sub titlul *Probleme ale descrierii structurale a basmului fantastic* un amplu studiu monografic, care se vrea o replică modernă la clasică lucrare a lui Propp *Morfologia basmului*³. Una din problemele dezbătute în aproape toate cele patrusprezece capitole ale lucrării o constituie relevarea deosebirilor structurale ale basmului fantastic, atît față de forma arhaică a basmului (sub aspectul sincretic „basm-mit”), cît și față de structura mitului propriu-zis. Autorii demonstrează inconsecvența unor teze formulate în lucrările cercetătorului francez A. J. Greimas⁴ (în capitolele 2, 4, 7, 10). Astfel se reliefează funcții specializate distincte ale fantasticului, ale obiectelor miraculoase și ale „nunții” în delimitarea basmului de mit (vezi p. 87 și urm.). Studiul normelor de com-

¹ Autor al primului număr din seria *Studii de semiotică*, subintitulat *Lecții po structural'noj poetike*, Tartu, 1964 (versiunea românească se află sub tipar la editura Univers). Vezi deasemenea: I. Lotman, *Interpretarea literaturii trebuie să devină știință*, în *Secolul XX*, 5, 1967.

² Vezi Julia Kristeva, *Linguistique et sémiologie aujourd'hui en U.R.S.S.*, în *Tel Quel*, 35/automne 1968, p. 7.

³ V. I. Propp, *Morfologia basmului*, Ed. Univres, București, 1970.

⁴ Vezi *Réflexion sur les modèles actantiels*, în A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Librairie Larousse, Paris 1966, precum și A. J. Greimas, *Eléments pour une théorie de l'interprétation du récit mytique*, în *Communications*, 8, Seuil, Paris, 1966.

portare obișnuită a eroului în basm — de la nivelul opozițiilor semantice până la reconstruirea unor principii etice în metasubiect — a permis cercetătorilor prefigurarea unui model sintetic al basmului fantastic clasic (vezi p. 94 și urm.). Cercetarea normelor de comportare permite stabilirea „unei scheme implicative” a basmului (p. 111), corespunzătoare „schemei funcțional semantice”. Lucrarea demonstrează subtil prezența în structura basmului fantastic tradițional a unei legități de relații interfuncționale ce poate fi reprezentată sub forma unui șir de personaje-funcții, șir dispus în formă de cerc. Iată șirul propus: [Răufăcător]⁵ — Donator-dușmănos — Donator-de-nevoie — [Donator] — Donator-ajutor — Ajutor-donator — [Ajutor] — Ajutor—logodnică — Logodnică-sfetnic — [Logodnică]⁶ — Logodnică-incercare — Logodnică-răufăcător — [Răufăcător] (p. 117—118). Personajul concret va fi definit corespunzător „ca punct de intersecție al axei personajelor cu axa opozițiilor semantice” (p. 119), iar apariția de noi personaje în basmul fantastic tradițional s-a produs, cred autorii, ca urmare a „raționalizării mitologicului și mitologizării aspectelor familial-sociale ale opoziției: *propriu/străin*” (p. 124). Unul din aspectele cele mai interesante ale acestui studiu este și cercetarea legilor de convertire a basmului în alte forme ale eposului popular, ca urmare a apariției în structura specifică a basmului a unor elemente funcțional străine, ce vor provoca tulburarea a ceea ce colectivul de cercetători denominalizează prin categoria de „echilibru” (cap. 12—14).

Studiul *Probleme ale descrierii structurale a basmului fantastic* ilustrează strălucit aplicarea consecventă a unei metode moderne, care, departe de a nega cercetările tradiționale, lărgeste studiul sincron cu deschiderea perspectivelor diacronice, aduce un spor de rigurozitate, o concepție unitară. Relația dintre sincronie și diacronie formează de altfel unul din obiectivele constante ale cercetării semioticienilor sovietici, cercetări al căror nivel științific este excelent ilustrat de lucrările lui Iuri Lotman, mentorul cercului de studii de la Tartu și redactorul responsabil al *Studiilor de semiotică*. Iuri Lotman semnează în prezenta culegere trei lucrări: *Poeziile lui Pasternak și unele probleme ale studiului structural al textului* (secțiunea 3), *Despre unele dificultăți principale în descrierea structurală a textului*⁷ și *Despre metalimbaul descrierii tipologice a culturii*⁸ (secțiunea 6). Ne vom referi în continuare la câteva din problemele teoretice ale analizei structurale așa cum sint ele tratate în primele două din lucrările menționate. În amful studiului *Poeziile lui Pasternak*..., I. M. Lotman abordează problema analizei diacronice a structurilor, care se poate efectua, după părerea sa, prin urmărirea deplasării istorice a textelor finite în cadrul complexului unic al culturii și a deplasărilor textologice de la concepție spre realizare (p. 206). Ambele căi duc la reliefaarea specificului poeziei lui Pasternak. Se consideră că toate variantele unei lucrări formează o serie de texte. Studiul succesiunii variantelor se poate efectua în două modalități diferite, fiecare ducând la alte rezultate. În primul caz, toate variantele vor fi considerate drept o singură paradigmă unitară, din care se efectuează alegerea textului definitiv; extrăgând straturile de text, stabilind succesiunea lor ca texte ale unui singur nivel, se relevă „evoluția diferitelor tipuri de restricții ale unuia și aceluiași nivel” (p. 207—208). A doua cale: variantele se constituie într-o ierarhie în care trecerea de la un strat la altul se va face ca urmare a introducerii unor noi reguli restrictive. Astfel I. Lotman stabilește următoarele straturi ale normelor restrictive în poezia lui Pușkin: „I. Norme ce asigură corectitudinea din punctul de vedere al limbii naturale date. II. Norme ce asigură corectitudinea din punctul de vedere al bunului simț, al mentalității comune. III. Norme ce asigură corectitudinea din punctul de vedere al filo-

⁵ Parantezele drepte marchează funcțiile principale în afara eroului și a falsului erou din punctul de vedere al cărora se structurează funcțiile specializate.

⁶ La V. I. Propp, această funcție este denumită în versiune românească a lucrării sale „fată de împărat” (vezi *op. cit.* p. 81).

⁷ Problema tratată de Iuri Lotman și în articolul său *Despre studiul tipologic al literaturii*, în *Problemy tipologii russkogo realizma*, Iz-vo „Nauka”, M., 1969.

⁸ Asemeni predecesorului său I. N. Tînianov și Iuri Lotman va întreprinde studii de istorie și tipologie a culturii, vezi de exemplu studiul său *Contribuții la problema tipologiei culturii*, în *Trudy po znakovym sistemam*, III, Tartu, 1967, pp. 30—38.

zofiei scriitorului, al înțelegerii de către acesta a legilor realității. IV. Norme ce asigură recunoașterea de către autor și cititor a textului dat ca versificat. V. Norme determinate de structura genului poetic dat, a grupeii respective de texte (p. 221).

Geneza textului poetic — arată Lotman — se produce în condițiile în care unele straturi se constituie după norme dinainte date și care nu permit modificări. Încălcarea acestor norme transpune imediat cele scrise „în categoria ne-textului, a nonsensului“. În schimb pe anumite nivele normele apriorice așteptate de cititor sînt abolite — integral sau parțial — și intră în conflict cu unele reguli noi, special create. „Totmai acest nivel constituie dimensiunea descoperirilor artistice“ (p. 212). Abia acum devine explicită afirmația lui Lotman din partea introductivă a studiului, unde postula posibilitatea analizei structurii literare în geneza ei, pornind de la conceperea succesiunii variantelor unei opere ca ierarhie de texte aflate pe diferite nivele, iar „în cadrul fiecărui nivel semnificatoare vor fi restricții, ierarhic de altă valoare“ (p. 207—208). Astfel în cadrul normelor de pe cel de al doilea strat, romanticii realizau efectul estetic atunci cînd „în locul unui cuvînt sau a sinonimului său cerut de normele verosimilității comune puneau un antonim“. Aceasta constituia „o conexiune neașteptată, dar în cadrul aceleiași norme“. La Maikovski însă — arată Lotman — „restricțiile la care este supus textul de către normele verosimilității comune, ale legăturilor obișnuite ale bunului simț, în general, au încetat de a mai fi condiții obligatorii în vederea înțelegerii“ (p. 214). Astfel în textul fiecărui nivel de norme există o ierarhie de restricții a căror înlăturare poate duce de la îmbogățirea clasei de norme cu noi reguli-restricții pînă la desființarea întregii clase de norme, ca avînd caracter obligator pentru opera literară.

Studiul lui Lotman relevă caracterul novator al poeticii lui B. Pasternak și evolutiv-diacronic (față de poetica lui Pușkin, care a inovat arta, aducînd corecțiuni principiale sau distrugînd clasele superioare ale normelor existente înaintea lui), și pe plan sincron, delimitînd constanțele poeticii lui Pasternak: „organizarea textului în concordanță cu aspectul vizual al lumii, tendința de abolire a inerției «obișnuinței» „și caracterul de „unitate a structurii fonologice“, în cadrul căreia se realizează concepția poetului asupra cuvîntului „ca obiect printr obiecte“ (p. 231) și în acest sens apropiat de fuțuriști. I. Lotman subliniază aici, ca de altfel și în cel de al doilea studiu citat, că nivelul estetic nu se realizează numai prin negarea structurilor automatizate, cum era tentat să creadă la începutul mișcării formaliste V. Sklovski. În articolul *Despre unele dificultăți principale în descrierea structurală a textului* Iuri Lotman notează: „În textul perceput vor funcționa simultan două mecanisme: unul va susține continuu în conștiința auditoriului amintirea despre o anumită organizare tradițională a textului, ce reprezintă totodată o anumită structură a așteptării, iar altul va distruge această structură, va deautomatiza perceperea, creînd pe fondul construcției comune una individuală (p. 478). „Energetica“ textului, spune Lotman, poate și trebuie descrisă în termenii studiului structural. Dificultățile principale constau în absența unor studii și cercetări de bază pe care s-ar putea situa o astfel de descriere. Perspectiva studiului structural în acest domeniu depinde de realizarea: 1) — a unor lucrări de sistematizare chiar și statistică a materialului inițial pe toate nivelele; 2) — aprecierea axiologică a elementelor culturii în sistemul general al valorilor sale, care să ducă la reprezentarea nivelului culturii în forma unui spațiu abstract, constituit din elemente similare ale nivelului dat (analiză tipologică, sincronică), ceea ce va permite; 3) — calcularea exactă a distanței dintre nivele și dintre elementele lor, locul unui studiu tipologic-contrastiv, iar în final toate acestea vor putea 4) — să asigure construirea unor „modele dinamice“, funcționale (vezi p. 482).

Prin complexitatea tematică și înalta ținută științifică a lucrărilor pe care le prezintă, *Studii de semiotică* constituie una din cele mai interesante contribuții într-o știință care se mai găsește astăzi în stadiul configurării unei metodologii proprii.

ILIE GYURCSIK

Yves Duplessis, *Le Surréalisme*, „Que sais-je?“, Presses universitaires de France, Paris, 1967, 128 p.

Cine este mai indicat să studieze un fenomen literar, un scriitor, un curent? Partizanul fanatic, bun cunoscător al problemei dar lipsit de spirit critic și înclinat spre apologie? Adversarul neîmpăcat, pasionat de argumentație și de dialectica ideilor dar dispus

să răstălmăcească ideile adversarului minimalizându-i meritele? Eruditul indiferent, îngrămădind date peste date într-un stil somnolent și operind cu idei mumificate? Problema e deosebit de acută cînd discuția se poartă în jurul unui fenomen ca *suprarealismul*, curent cu ramificații în numeroase arte, răspîdit pe o întinsă arie geografică și supraviețuind mai multe decenii, cu ecouri apreciabile în arta secolului XX. O prezentare obiectivă a acestui curent este, de aceea, cît se poate de utilă. Este ceea ce încearcă să facă Yves Duplessis în lucrarea sa *Le surréalisme* și, de la bun început, trebuie spus, reușește numai parțial. Căci dacă sub raportul documentar autorul păstrează echilibrul just între cantitatea de informație și limpezimea expunerii, sub raportul spiritului critic lucrarea nu se pare dificilă. Este adevărat că proporțiile lucrării ca și caracterul ei de popularizare explică accentul pus pe informație, credem totuși că preponderența caracterului documentar nu dispensează pe autor de exprimarea punctului de vedere propriu. Obiectivitatea nu se poate confunda cu obiectivismul și eludarea unor răspunsuri la întrebări explicite sau implicite nu poate constitui o soluție. Care este contribuția suprarealismului la dezvoltarea literaturii și care sînt limitele sale? Ce poate fi preluat și ce trebuie respins din suprarealism? Sînt întrebări la care autorul nu răspunde.

Structura cărții lasă să se întrevadă faptul că Yves Duplessis a intenționat să elaboreze un studiu despre „Le Surréalisme par lui-même”, dacă se poate spune astfel, lăsîndu-l cel mai adesea să pledeze pentru sine însuși și intervenind prea arareori cu obiecții proprii sau citate din alți autori.

După un foarte sumar istoric, conceput ca o introducere în problemă, autorul prezintă, într-un prim capitol, tehnicile suprarealiste care ar fi: umorul, supranaturalul, visul, nebunia, obiectele suprarealiste, hazardul, dicteul automat, cu un cuvînt toate mijloacele menite să exprime subconștientul, să stabilească relații noi între om și universul înconjurător. În fond, în afară de dicteul automat considerat drept un procedeu propriu suprarealiștilor, toate celelalte așa zise tehnici erau cunoscute dinainte de suprarealism, fapt pe care, de altfel, autorul nu-l ascunde. Suprarealiștii schimbă doar ponderea acestor „tehnici” în cadrul literaturii și le încadrează într-un sistem. Umorul a putut fi astfel înglobat în suprarealism prin distanțarea pe care o realizează față de obiect, distanțare care evidențiază raporturi noi cu universul înconjurător și, în ultima instanță, aruncă o lumină nouă asupra obiectului. În ceea ce privește visul, suprarealiștii se realizează concepției freudiste, considerîndu-l drept o formă de refulare, un simbol a subconștientului care nu trebuie decît interpretat corect pentru a dezvălui aspecte ale acestui subconștient. Manifestările nebunilor sînt prețuite pentru că, lipsind cenzura exercitată de conștiință, ele ar oferi date prețioase despre același subconștient. Celebrul dicteu automat („l'écriture automatique”) e și el discutat pentru valoarea lui tehnică de explorare a subconștientului. Că toate aceste procedee suprarealiste s-au dovedit fertile pe plan estetic nu se poate nega în mod serios, cît de utile sînt ele însă ca tehnici de investigare a subconștientului rămîne foarte discutabil. În ce măsură, de pildă, comportarea nebunilor, fie ea și rezultat al dispariției cenzurii exercitate de conștiință, poate fi utilă pentru cunoașterea subconștientului oamenilor normali din moment ce se poate presupune că subconștientul nebunilor este el însuși dereglat de maladie? În ce măsură transa în care trebuie să se transpună cel care aplică dicteul automat e reală, fiind astfel revelatoare pentru activitatea subconștientului, din moment ce scrisul, modul de materializare a dicteului, e o activitate conștientă? Sînt întrebări la care autorul nu răspunde.

t Al doilea capitol al lucrării urmărește manifestările suprarealismului în poezie, pictură, cinema, arhitectură și teatru. Dacă aceste manifestări, în poezie, pictură și cinema, tînt reale, consemnate de istoria artelor respective, în ceea ce privește arhitectura și teatrul autorul operează o suavă mistificare, trăgînd discret spuza pe turtă suprarealismului. Astfel, în domeniul arhitecturii, autorul nu poate cita decît un singur exemplu de operă suprarealistă: străinul „palat ideal” al factorului postal Cheval din Hautes-Rives. Dar arhitectura presupune, în afară de artă și chiar înainte de artă, utilitatea edificiului, ori bizara construcție a poștașului suprarealist se scoate, prin însăși gratuitatea ei, din sfera arhitecturii, încadrîndu-se, să zicem, în cea a sculpturii. Construcțiile „Modern Style”, în ale căror linii ondulate suprarealiștilor li s-a părut a găsi figuri de vis, nu sînt construcții suprarealiste ci numai pretexte de interpretare suprarealistă ulterioară construcției. În ceea ce privește teatrul, sînt înglobate, în afară de piesele suprarealiste propriu-zise, des-

mul de puține, o serie de manifestări care țin în general de avangarda teatrală a secolului XX și nu numai de suprarealism ca piesele lui Apollinaire și Cocteau sau baletele ruse ale lui Diaghilev.

Al treilea capitol al studiului, cuprinzând subcapitole despre aspectele meta-moral, psihanalitic și social al suprarealismului, analizează raporturile dintre suprarealism și viața socială. Se consemnează aici pretențiile suprarealismului de a depăși limitele artei pentru a deveni metodă de cercetare științifică și doctrină sociologică. Este, poate, partea cea mai slabă a suprarealismului față de care autorul nu dovedește detașarea necesară. Ultimul subcapitol este consacrat raportului dintre suprarealism și marxism. După unii autori, radicalismul intransigent al suprarealiștilor, opoziția lor totală față de societatea burgheză trebuia să-i ducă în mod firesc pe pozițiile marxismului. Afirmatia nu se verifică însă decât în parte, în cazurile lui Louis Aragon și Paul Eluard. André Breton a păstrat întotdeauna o anumită rezervă față de marxism pe care îl suspecta de tendința de a înăbuși libertatea individuală și de totalitarism. În realitate nici operele lui Marx și Engels, nici pozițiile marxismului autentic, antidogmatic și creator, nu conțin nimic din ceea ce ar fi putut justifica temerile lui André Breton. În măsura în care însă personalitatea lui André Breton se identifică cu însuși suprarealismul, în măsura în care acest papă suprarealist, intransigent și intolerant, arunca anatema în dreapta și în stînga, excomunicînd pe dizidenți și rămînînd astfel singurul reprezentant autorizat al curentului pe care îl inițiasse, limitele gîndirii sale sînt înseși limitele suprarealismului. André Breton rămîne un visător generos, încrezător în viitorul generos al omului, la care i se părea a se putea ajunge pe căile întortocheate ale suprarealismului. Profitabil pînă la un punct pentru artă prin spargerea tiparelor vechi, prin introducerea unor tehnici noi, prin lărgirea ariei de investigație și prin eflervescența spirituală creată, suprarealismul rămîne o încercare neizbutită în domeniul științei și al sociologiei. Aceste concluzii pe care le putem trage azi, la o jumătate de secol de la apariția curentului, nu sînt, însă, cele ale studiului lui Yves Duplessis.

Pentru a încerca să răspundem la întrebările puse la începutul acestei prezentări, am spune că am fi preferat prezentarea suprarealismului fie de un partizan cu spirit critic, fie de un adversar cu spirit obiectiv. Yves Duplessis este, din păcate, un partizan cu o excesivă îngăduință față de suprarealism. Studiul lui rămîne însă apreciabil pentru efortul de sintetizare și sistematizare a problemelor ca și pentru claritatea expunerii și, prin aceste calități, o bună și utilă introducere în studiul suprarealismului.

N. CORBEANU

Simeon Potter, *Changing English*, London, Andre Deutsch, 1969, 192 p.

Semnalăm apariția acestui volum în recenzia Brian Foster, *The Changing English Language*, făcută de noi în vol. V (1969) al revistei de față și arătăm acolo preocuparea vădită în literatura de specialitate pentru tendințele și schimbările actuale ale limbii engleze. Autorul acestei recente lucrări deține catedra de limba engleză la Universitatea din Liverpool. Adept al școlii lingvistice pragheze, el este cunoscut prin cîteva lucrări de mare circulație: *Our Language* (1950), *Language in the Modern World* (1960), *Modern Linguistics* (1964) și altele, care au cunoscut numeroase reeditări, impunîndu-se prin actualitatea problemelor abordate și accesibilitatea prezentării lor, fără a pierde prin aceasta din acuratețea științifică. Aceleași calități caracterizează și lucrarea pe care o prezentăm aici. Subliniem faptul că trei din cele opt capitole ale lucrării se bazează pe ultimele rezultate obținute de autor în cercetarea problemei tendințelor actuale ale limbii și publicate de acesta în revista *English Language Teaching*, XX (1966) și în volumul *Studies in Language and Literature in honour of Margaret Schlauch*, Warszawa, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1966.

Schimbările și tendințele actuale în structura fonetică (Cap. 1. *Changing Sounds*), lexicală (Cap. 3. *New Words*, Cap. 4. *Scientific Vocabulary*) și gramaticală a limbii engleze (Cap. 5. *Nouns and Nominal Groups*, Cap. 6. *Verbs and Verbal Groups*, Cap. 7. *Changing Structures*, Cap. 8. *Functional Shifts*) sînt în centrul atenției autorului, dar se ating și unele probleme de interes mai general, numai tangențial legate de problematica cărții, din care

vom aminti doar câteva: particularitățile de pronunțare ale englezei vorbite în America de Nord, Africa, India și Pakistan, Australia și Noua Zeelandă; reforma ortografică și nevoia stringentă a unui îndreptar ortografic unitar al limbii engleze; modificările de punctuație: tendința de a omite punctele după abrevieri, de a omite apostroful în unele construcții genitivale ca *St. Alban's, Pilgrims' Way* și în forma contrasă *shan't*, precum și suprimarea liniutei de unire în cuvintele *to-morrow, to-day, to-night* și în multe cuvinte compuse. Aceste probleme speciale sînt discutate mai ales în capitolul al doilea al lucrării, *Reformed Spelling*.

În problema schimbărilor fonetice, S. Potter nu aduce nimic nou față de A. C. Gimson care s-a ocupat intens de aceste probleme¹. Schimbările lexicale și gramaticale au făcut și ele obiectul unei tratări expositive² sau eseistice³ anterioare. Totuși, autorul prezentei lucrări, observă și descrie unele dezvoltări care nu au fost menționate în lucrările citate și din care dorim să relevăm câteva.

Cuvîntul monosilabic tinde să înlocuiască, azi, sinonimele lui polisilabice, mai ales în presă. La p. 77—78 găsim o exemplificare abundentă a acestui fenomen. Vom da aici doar două exemple: cuvîntul *cut* cîștigă în competiția cu *abbreviation, abridgement, curtailment, diminution, reduction, shortening*, iar cuvintele *director, governor, leader, manager, overseer, ruler, superintendent*, și *supervisor* sînt înlocuite de atotcuprinzătorul *chief*.

Predominanța numerică a substantivului asupra verbului în beletristica contemporană este amplu ilustrată (p. 101—105).

Acumularea de determinanți atributivi ai substantivului, exprimați prin substantive, de tipul *railway station waiting room murder inquiry verdict challenge* (p. 113) caracterizează stilul jurnalistic de azi. Foarte asemănătoare sînt construcțiile în care apozitia care indică profesiunea, titlul, situația socială sau o însușire a substantivului determinat, exprimat printr-un nume propriu, precedă acest substantiv: *seventeen-year plumber's mate John Smith* (p. 114).

Substantivele care indică profesii modeste sau umilitoare sînt înlocuite cu expresii eufemistice⁴: *refuse collector, rodent exterminator*, etc. (p. 115).

Folosirea frecventă a aspectului continuu al verbelor (p. 118—122) și a viitorului redat prin expresia *going to* (p. 122—126) reprezintă tendințe caracteristice în dezvoltarea categoriilor gramaticale ale verbului.

Observația că în engleza vorbită azi se constată o remarcabilă proliferare a așa numitelor verbe complexe (*phrasal verbs*) nu este nouă⁵. Autorul, însă, dă o clasificare semantică originală a acestor verbe bazată pe motivarea lor morfologică (p. 135—140).

Un nou model de construcție interogativă a apărut în anii 1950: *We all agree on this, or do we?* (p. 160). Ea este folosită atunci cînd vorbitorul dorește să reexamineze validitatea unei afirmații pripite.

O bibliografie tematică, un index tematic și un index al cuvintelor încheie această interesantă lucrare care ni-l recomandă pe autor ca pe un filolog de valoare care face permanente referiri la dezvoltarea istorică a limbii engleze și erudite comparații cu principalele limbi indo-europene.

MARIANA POPA

¹ Cf. A. C. Gimson, *An Introduction to the Pronunciation of English*, London, Edward Arnold Ltd., 1965 și *Phonetic change and the R. P. vowel system* în *In Honour of Daniel Jones*, London, Longmans, 1964, p. 131—136.

² Charles Barber, *Linguistic Change in Present-day English*, Edinburgh & London, Oliver & Boyd, 1964.

³ Brian Foster, *The Changing English Language*, New York, St. Martin's Press, Macmillan, 1968.

⁴ Aceeași tendință a fost observată încă în 1936 în engleza americană de lingvistul H. L. Mencken, care îi dedică un întreg studiu în binecunoscuta sa lucrare *The American Language*.

⁵ Problema clasificării acestor verbe este pe larg dezbătută dar nu rezolvată de A. G. Kennedy, *The Modern English Verb-Adverb Combination*, în *Language and Literature*, University Series I, 1, Stanford, 1920 și de T. F. Mitchell, *Syntagmatic Relations in Linguistic Analysis*, în *Transactions of the Philological Society*, 1958, p. 101—118.

W. A. Bennett, *Aspects of Language and Language Teaching*, Cambridge, University Press, 1969, 175 p.

Sînt tot mai numeroase cărțile care în ultima vreme dezbate problemele ridicate de aplicarea noilor metode în predarea limbilor, în special a celor legate de folosirea laboratoarelor de limbă și a mijloacelor audio-vizuale. Cartea lui W. A. Bennett, *Aspects of Language and Language Teaching*, se înscrie între cărțile cu această tematică, dar ceea ce o deosebește de alte lucrări similare este faptul că ea nu se limitează doar să descrie procesul modern de predare, ci caută să dea în același timp cititorului o privire de ansamblu asupra noilor direcții luate de lingvistică. Arătînd în continuare felul cum principiile gramaticii generative transformaționale pot fi aplicate în predare, W. A. Bennet are în vedere și teoriile psihologice care stau la baza acestor metode moderne.

Din cele opt capitole ale studiului, primele trei prezintă pe scurt probleme de limbă mult discutate, cum este de exemplu funcțiunea limbajului (capitolul *Language*), tratînd apoi diferite aspecte ale lingvisticii (capitolele *Linguistics* și *General Linguistics and Applied Linguistics*).

Autorul dă prioritate limbii vorbite, care — după părerea sa — este mai variată, mai expresivă, mai viabilă decît varianta sa scrisă; în consecință el îmbrățișează tema susținută de lingviști mari ca Henry Sweet, Otto Jespersen, Ch. C. Fries¹, după care nu există o motivare lingvistică pentru a prefera anumite forme lexicale sau gramaticale ca fiind „corecte“, în dauna altora, de largă întrebuintare, etichetate de gramatici ca incorecte.

Dat fiind caracterul practic al lucrării, credem că ar fi fost indicat ca aici să se formuleze un punct de vedere mai bine conturat, privitor la obligația profesorului de a respecta norma oficială a limbii pe care o predă. Uzul limbii care acționează ca un factor de unitate între membrii unei colectivități, după cum afirmă autorul, trebuie totuși să se conformeze principiilor normative ale gramaticilor, cel puțin în clasele de predare.

Stăruind asupra relației limbă-dialect, autorul este de părere că studierea limbii sub aspectul funcțiilor ei sociale prezintă mai multă importanță decît cercetarea ei din punct de vedere geografic, deoarece diferențele determinate de condițiile geografice sînt în scădere treptată. Considerăm că și această afirmație este numai parțial adevărată; se știe că particularitățile de limbă pe arii geografice continuă să se mențină într-o formă atenuată, chiar la oamenii culți. Este suficient să dăm ca exemplu în limba română felul de a se exprima (accent, intonație etc.) al unui român ardelean comparativ cu un moldovean sau muntean.

O problemă care ne-a reținut atenția deoarece exprimă un neajuns de care se lovesc toți cei care învață limbi străine este aceea a dicționarilor. W. A. Bennett consideră că limba fiind un cod bazat pe relația arbitrară dintre simbol și concept, semnificația cuvintelor variază în funcție de „contextul de situații“, or dicționarele actuale nu oferă suficiente indicații cu privire la contextul în care pot fi folosite cuvintele și anumite expresii². Soluția pe care o sugerează autorul este să se remedieze acest neajuns recurgîndu-se la prezentarea cuvintelor în situații din cele mai variate, care să evidențieze nuanțele stilistice sau emoționale ale cuvintelor. Autorul nu prezintă aici o metodă nouă; multe manuale moderne de limbă încadrează predarea lexicului într-un context situativ³.

W. A. Bennett arată că datorită prestigiului de care se bucură Fernand de Saussure, lingviștii recurg, pentru mai multă precizie, la terminologia franceză ca să deosebească cele trei aspecte (stări) ale limbii: *langue*, *langage* și *parole*. După ce discută implicațiile acestei probleme, autorul face o expunere succintă a celor patru nivele de analiză cu care operează lingvistica: fonetica, morfologia, sintaxa și lexicul, arătînd importanța lor din

¹ Ch. C. Fries, *Differences in Language Practices*, pp. 293—294, în *Introductory Readings on Language*, ed. W. L. Anderson & N. C. Stageberg, Holt, Rinehart & Winston, Inc. 1965.

² Această problemă face obiectul articolului *Wanted: Better English Dictionaries*, semnat de Ladislav Orszagh, în *English Language Teaching*, vol. XXIII, nr. 3, May, 1969.

³ Vezi de ex., Patrick Raftoidi, Michele Plaisant, Douglas J. Shott, *Manuel de l'angliciste*, Tome II, *Lexique de la version et du theme*, Paris, 1966.

punct de vedere funcțional în studierea unei limbi. Autorul se dovedește un partizan al folosirii simbolurilor în indicarea categoriilor gramaticale, deoarece ele evită încărcătura emoțională a cuvintelor și pot fi valabile în limbi cu structuri diferite. Este important, arată el, ca relațiile dintre cuvinte să fie stabilite fără a recurge la înțelesul lor (în timp ce gramatica tradiționalistă deducea funcția cuvintului din înțelesul lui). Bennett prezintă diferite posibilități de analiză a structurii propoziției, cu exemple, pe baza analizei constituenților imediați, a gramaticii generative transformaționale, dînd explicații pentru simbolurile folosite.

Deși autorul susține că folosirea sistemului de simboluri în analiza sintactică contribuie să clarifice „multe din ceea ce ar rămîne altfel ascuns” (p. 113), argumentarea sa nu ni se pare suficient de convingătoare în ce privește utilitatea practică a procedurii. Din exemplele date de Bennett (p. 47), rezultă necesitatea de a folosi o gamă tot mai diferențiată de simboluri pentru a exprima toate variantele posibile în structura unui grup nominal. Aceasta ni se pare că ar da un caracter mai mult teoretic predării și ne întrebăm dacă nu ar îngreuna însușirea unei limbi de către studenți, în loc să o faciliteze.

În domeniul foneticii, Bennett aduce precizări privitoare la noțiuni importante, ca cea a *fonemului*, *alofonului*, atrage atenția asupra valorii accentului tonului și intonației în comunicare⁴. Autorul alcătuiește și o listă a simbolurilor fonetice a căror cunoaștere este necesară. Ne surprinde însă că în prezentarea simbolurilor vocalice cu ilustrarea lor în cuvînt, lipsește sunetul notat de Daniel Jones prin [ae], ca în cuvintele *cat*, *père*.

Un foarte scurt capitol despre lingvistica generală și cea aplicată pune la dispoziția profesorului definiții ale lingvisticii istorice și descriptive, a semanticii, psiholingvisticii, stilisticii etc.

În capitolul *Language Learning* se demonstrează importanța psihologiei (a unor factori ca aptitudinile, memoria, puterea de concentrare, cea deductivă, inteligența și personalitatea studentului) în studiul limbii, în alegerea materialului lingvistic și eșalonarea lui.

Cu rezervele menționate mai sus, cartea conține multe sfaturi practice în ceea ce privește aplicarea metodelor moderne, bazate pe principiile noii gramatici, în funcție de student și de interesele sale. Autorul descrie diferite tipuri de exerciții care se pot utiliza pentru o cit mai temeinică însușire a aspectelor fonetice, morfologice și sintactice ale limbii (de ex. exerciții de substituție, de contrastare, repetare, exerciții de transformare, „încălecare”, răspunsuri), sugerînd și tipul de greșală pe care îl vor corecta. De exemplu o greșală fonologică va putea fi îndreptată prin exerciții de ascultare și repetare; greșeli sintactice — prin exerciții de transformare sau substituție etc. Considerăm că folosirea acestor variate exerciții în predare au calitatea de a asigura o mai rapidă formare a deprinderilor de conversație în limba studiată, printr-un fel de automatism lingvistic generat prin utilizarea modelelor date (*pattern*).

Este interesant că exercițiile de tipul „Puneți verbul la timpul trecut corespunzător” etc. cu care sîntem obișnuiți din manualele tradiționale, nu sînt considerate de autor ca avînd drept scop predarea unei limbi, ci ca simple teste cu ajutorul cărora putem verifica gradul de cunoaștere a materiei, nivelul atins în însușirea ei. Nu se pierde din vedere nici metoda traducerii și a compunerilor scrise, pe care le include tot în categoria testelor de limbă, dar pentru studenții cei mai avansați.

Autorul acordă atenție și posibilităților de aranjare a clasei pentru a servi cit mai bine scopului urmărit în lecția de limbă.

Capitolul *Equipment* dă indicații de folosire a diferitelor aparate moderne în predare, cuprinzînd și ilustrații de variate tipuri de aparate de proiecție, mașini de învățat, magnetofoane, tablouri de comandă, laboratoare, cabine individuale de studiu. Folosirea lor va lăsa profesorului mai mult timp să aleagă și să pregătească cel mai potrivit material pentru fiecare student în funcție de progresul pe care îl face sau de dificultățile pe care le întîmpină.

⁴ Despre importanța acestui aspect în predarea limbilor, cf. Roger Kingdon *English Intonation Practice*, Longmans, 1963.

Aspects of Language and Language Teaching se încheie cu o listă bibliografică, cuprinzând studii dintre cele mai recente, pentru fiecare din cele opt capitole, cu un glosar și un index al termenilor de specialitate utilizați.

Deși proporțiile studiului sînt destul de modeste, autorul reușește să atingă problemele esențiale legate de limbă și studiul ei și astfel oferă celui interesat un ghid util în predarea și însușirea unei limbi, pe baze științifice. Avînd un caracter general, cu exemple și referiri la situații din diferite limbi (franceză, germană, engleză), studiul lărgeste orizontul de înțelegere lingvistică a cititorului, contribuind astfel și la îmbogățirea conținutului predării.

HORTENSIA PÂRLOG

JEAN BOURCIEZ

(1894—1969)

Așadar ne-a părăsit și profesorul Jean Bourciez. La urările de sănătate și fericire pe care de anul nou i le adresăm de mai bine de trei decenii, la acest început de an 1970, am primit, drept răspuns, un necrolog. Profesorul Jean Bourciez a trecut la cele veșnice în ziua de 30 noiembrie 1969 la Toulouse, fiind înmormintat cu toată simplitatea în Parohia Saint Joseph din Nîmes, în 2 decembrie 1969. Rara modestie de o viață întreagă a fiului și nepotului universitarilor Edouard și Jules, l-a însoțit și în moarte pe ultimul purtător din familie al numelui de Bourciez.

Jean Bourciez s-a născut la 27 martie 1894 la Bordeaux, unde și-a făcut apoi studiile primare și secundare. În 1914 intră la Școala Normală Superioară, dar e curînd mobilizat. După terminarea războiului pregătește și obține agregția, după care funcționează ca profesor secundar la Nisa și Toulouse timp de 14 ani, trecîndu-și între timp doctoratul (1928).

În anul 1934 e numit conferențiar de limbi și literaturi romanice la Facultatea de litere din Montpellier, pentru a fi promovat după alți opt ani (1942) profesor. Între 1946 și 1957 este decanul Facultății de litere din Montpellier.

Activitatea profesorului Jean Bourciez a fost bogată și variată. La catedră, a predat cursuri generale de filologie romanică și cursuri speciale de franceză veche, provenșală, spaniolă, italiană.

Concomitent, a desfășurat o vie activitate științifică publicînd lucrări, articole și un mare număr de dări de seamă în *Revue des Langues Romanes* la conducerea căreia a urmat pe Maurice Grammont, începînd din anul 1940.

Dintre lucrările de proporții mai mari cităm: *Le parfait en Gascogne* și *Sermo cotidianus dans les satires d'Horace* teze de doctorat publicate în 1928, iar mai nou, *Phonétique française* (1967), o versiune pusă la zi a mai vechiului *Précis historique de phonétique française* al părintelui său, romanistul Edouard Bourciez.

Dintre studiile de-o mai mică extensiune cităm: *Notes sur le relatif analytique en vieux provençal* (RLR, 1935), *Observations sur l'article masculin pluriel dans le dialecte de Nice* (RLR, 1936), *Faits de syntaxe* (RLR, 1946), *Sur un point de parémiologie* (RLR, 1957—1958) și altele încă.

Cît privește dările de seamă privind lucrări de romanistică generală sau specială apărute în limbile franceză, engleză, germană, italiană, română, spaniolă, catalană, portugheză etc. ele depășesc cifra de 600! Ne face o deosebită plăcere să subliniem faptul că datorită dărilor de seamă ale profesorului J. Bourciez, multe, foarte multe lucrări românești de limbă au fost făcute cunoscute sau măcar semnalate specialiștilor de limbi romanice.

Dar profesorul Jean Bourciez a făcut pentru noi românii mai mult. În dorința de a da o mai mare greutate studiului limbii române în contextul general romanic, Domnia-sa a cerut, și pînă la urmă a obținut, și crearea unui lectorat de limba română la Facultatea de litere din Montpellier; și astfel la 1 martie 1943, în amfiteatrul noii facultăți, în fața unei săli pline și în prezența atașatului cultural român, domnul Eugen Ionescu, astăzi membru al Academiei Franceze, a avut loc deschiderea întîiului curs de limba română la Universitatea din Montpellier.

Trăind mai mulți ani în preajma profesorului Jean Bourciez, personal am contractat în plus obligații, al căror prinos de recunoștință ținem să-l aducem, și aici, omului de o rară noblețe sufletească, profesorului și savantului de o mare probitate profesională și științifică.

EUGEN TĂNASE

CHARLES BRUNEAU

(1883—1969)

Anul 1969 a adus o nouă pierdere lingvisticii franceze: profesorul Charles Bruneau, discipolul și apoi colaborator al marelui Ferdinand Brunot, a încetat și el din viață.

Charles Bruneau era originar din Ardeni (Nord-estul Franței). Ca și alți lingviști francezi (M. Grammont de pildă) a început prin a se ocupa de graiurile regiunii în care s-a născut dînd, ca urmare, trei studii: *Etude phonétique des patois d'Ardenne*, 1911, *La limite des dialectes wallon, champenois et lorrain en Ardenne*, 1913, *Enquete linguistique sur les patois d'Ardenne*, 1914, două din aceste studii constituind și tezele sale de doctorat.

E numit profesor la Universitatea din Nancy. Se interesează de limba și literatura medievală și publică lucrările *Charles d'Orléans et la poésie aristocratique*, 1924, și *La chronique de Philippe de Vigneulles*, 4 vol. 1927—1933.

Abordează din nou probleme de fonetică, și dă, pentru studenții săi în primul rînd, *Manuel de phonétique pratique*, 1927.

În cele din urmă se consacră studiului istoriei limbii franceze și împreună cu Ferdinand Brunot, publică cunoscutul *Précis de Grammaire historique de la langue française*, 1933.

La moartea lui F. Brunot este chemat să ocupe catedra de istoria limbii franceze la Sorbona, acceptă să ducă mai departe monumentală *Histoire de la langue française* elaborînd și publicînd în 1948, tomul XII *L'époque romantique*, iar în 1953 tomul XIII, p. I *L'époque réaliste, Fin du romantisme et Parnasse*.

Pentru a o face accesibilă unui număr mai mare de cititori, Charles Bruneau publică o *Petite histoire de la langue française* în două volume, 1955.

Dar Charles Bruneau n-a fost numai un mare om de știință, ci și un excelent profesor la facultate, un conferențiar apreciat, înăuntru și în afara ei. Pierderea sa nu va fi decît cu atît mai resimțită de toți cei care s-au adăpat, direct sau indirect, la izvoarele științei sale

ADELA MIRA TĂNASE

REVUE DES LANGUES ROMANES

la 100 de ani de existență

De la Montpellier ne vine știrea că o dată cu ținerea celui de al VI-lea Congres Internațional de limbă și literatură occitane, din august anul acesta, se sărbătorește și centenarul Revistei limbilor romanice.

Constituindu-se în 1870 Societatea limbilor romanice, fondatorii ei hotărâsc totodată să publice și o revistă care „să contribuie la progresul mișcării felibre“, să studieze limba provensală „în începuturile sale, în monumentele vechi, și în diversele ei dialecte“.

Ca atare, poezii inedite ale trubadurilor însoțite de comentarii, poezii ale unor poeți occitani mai noi, studii filologice ale unor texte, studii lingvistice (fonologie, lexicologie, gramatică) etc. își găsesc locul firesc în revista de la Montpellier.

Dar obiectivul acesteia nu se limita la atîta. Revista își oferea generos paginile și celorlalte limbi romanice, cum o lăsa să se întrevadă însuși titlul: *Revue des Langues Romanes*. În consecință nimic curios dacă limba și literatura franceză, veche și nouă, limba și literatura italiană, spaniolă ca și alte limbi, precum portugheza, catalana, reto-romana, sînt prezente în cele 78 de tomuri (și cite sute de volume?) ale revistei.

Și limba română a răspuns invitației generale făcute. O semnalăm încă de la primele începuturi ale revistei, prin poezia lui V. Alecsandri „Cîntul gîntei latine“ (t. 13 (1878), p. 262—263) și articolul lui Al. Obédénare, *L'article dans la langue roumaine* (t. 25 (1884), p. 133—152). După o pauză de mai bine de jumătate de veac, în care diferite dări de seamă o mențin totuși în actualitate, limba română va fi din nou prezentă în paginile revistei, prin pana profesorului E. Tănase, de la Universitatea noastră chiar — corespondentul pentru România al lui *Revue des Langues Romanes* — (v. t. LXX, p. 41—48, 164—167, 274—278, t. LXXV, p. 14—38, t. LXXVIII p. 117—144).

La împlinirea a 100 de ani de apariție a *Revistei Limbilor Romanice* „Analele Universității din Timișoara“ își fac o deosebită plăcere să ureze revistei de la Montpellier nu numai să împlinească și alte sute de ani, dar și să poată să adune în paginile ei, și mai strîns, pe toate limbile romanice, răsărite din aceeași tulpină și care ca atare constituie un singur arbore, un arbore pe care precursorii de acum o sută de ani l-au numit, cu un adînc tîlc, *Gînta latină*.

REDACȚIA A U T

CĂRȚI ȘI REVISTE PRIMITE ÎN SCHIMB CU
„ANALELE UNIVERSITĂȚII DIN TIMIȘOARA“ între 1. VI. 1969 — 1. VI. 1970*)

Cărți

- APELT, ILONA, *Die lateinischen Schimpfwörter und verwandte sprachliche Erscheinungen*, Heidelberg, Carl Winter Universitäts-Verlag, 1965.
- ARON, RAYMOND, *Main currents in sociological thought*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1968.
- BAKER, CARLOS, *E. Hemingway*, New York, Charles Scribner's sons, 1962.
- BAUGHMAN, M. DALE, *Teacher's treasury of Stories for every Occasion*, U.S.A., Prentice-Hall, 1958.
- BAUMER, L. FRANKLIN, *Main Currents of Western Thought*, New York, Alfred A. Knoph, 1962.
- BECKER, GERTRAUD, *Geist und Seele*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag 1964.
- BERTHOLD, LUISE, *Hessen — Nassauisches Volkswörterbuch*, Marburg, Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, 1953.
- BLAKE, NELSON MANFRED, *Novelists' America*, Syracuse University Press, 1969.
- BOCK, CLAUS VICTOR, *Wortkonkordanz zur Dichtung Stefan Georges*, Amsterdam, Castrum Peregrini Presse, 1964.
- BOYD, ERNEST, *Ireland's Literary Renaissance*, London, Grant Richards LTD, 1923.
- BRACKERT, HELMUT, *Beiträge zur Handschriftenkritik des Nibelungenliedes*, Berlin, Walter de Gruyter et Co., f.a.
- BRIGHT, W., *A Luiseño Dictionary*, University of California Press Berkley and Los Angeles, 1968.
- BRUNOT, FERDINAND, *Histoire de la langue française*, Paris, Librairie Armand Colin, 1967.
- BRONTË, EMILY, *Wuthering Heights*, Cambridge Book Company, 1968.
- BUCHAN, JOHN, *Sir Walter Scott*, London, Cassell and Company, 1932.
- CANFORA, L., *Per la cronologia di Demostene*, Adriatica editrice Bari, 1968.
- CHOMSKY, NOAM, *Current Issues in Linguistic Theory*, London, Mouton and Co., 1967.
- CIOCCHINI, HECTOR, *Los Trabajos de Anjion*, Cuadernos del Sur, 1969.
- COHEN, BERNARD, *Literature for Understanding*, Chicago, Scott Foresman and Co., 1966.
- COOKE, JOSEPH, R., *Pronominal Reference in Thai, Burmese and Vietnamese*, University of California, Press Berkley and Los Angeles, 1968.
- COWPER, W., *The Task*, London, Macmillan and Co., 1894.
- CUSHWA, FRANK, W., *An Introduction to Conrad*, New York, The Odyssey, Press, 1933.
- CVITANOVIC, DINKO, *El sueño y su representacion en el Barroco español*, Cuadernos Del Sur, 1969.
- DICKENS, CHARLES, *A Tale of two Cities*, Cambridge Book Company, 1968.
- DITTRICH, MARIE—LUISE, *Die „Eneide“ Heinrichs von Veldeke*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1966.

* Repertoriu întocmit de cercetător științific Ramona Boca Bordei. În lista de față n-au fost incluse cărțile și revistele intrate prin donație în Biblioteca universității noastre.

- ERBEN, JOHANNES, *Deutsche Grammatik*, Hamburg, Fischer Bücherei, 1968.
- ЕРЕМЕЕВ, Лелции по Марксистско-Ленинской эстетике, Свердловск, 1969.
- * * *, *Essays in Modern American Literature*, Deland Florida, Stetson University Press, 1963.
- FLEMING, C. M., *The Social Psychology of Education*, London, Kegan Paul, Trench, Trubner and Co., 1945.
- GALINSKY, HANS, *Die Sprache des Americaners*, Heidelberg, Kerle Verlag, 1951.
- ГОЖИН, Консоанеле лимбий литературе молдовенешть, Кишинэу, Едитура «Картя Молдовеняскэ», 1969.
- GREBANIER, J., KARL, *Audio—Lingual Techniques for foreign language teaching*, Teachers practical press, 1961.
- HAINES, PAUL, *Problems in Prose*, New York, Harper and Brothers Publishers, 1950.
- HAMILTON, EDITH, *The Greek Way*, New York, f.e., 1963.
- HARDY, THOMAS, *The Return of the Native*, Cambridge, Book Company, 1968.
- HAZARD, PAUL, *European Thought in the Eighteenth Century*, London, f.e., 1954.
- HEIDEGGER, MARTIN, *What is Philosophy?*, New Haven, Colledge and University Press, f.a.
- HERZEN, ALEXANDER, *My Past and Thoughts*, London, Chatto and Windus, 1968.
- HJELMSLEV, LOUIS, *Le Lantage*, Paris, Les Éditions de minuit, 1966.
- HOWELLS, WILLIAM DEAN, *The Great Modern American Stories*, New York, Boni and Liveright, 1920.
- HÖFFDING, HAROLD, *Outlines of Psychology*, London, Macmillan and Co., 1896.
- HUTTON, GRAHAM, *Midwest at Noon*, London, George S. Harrap, 1946.
- JANVIER, LUDOVIC, *Pour Samuel Beckett*, Paris, Les Éditions de minuit 1966.
- * * *, *Журналистика в Сибири*, Иркутск, Университета им. А. Жданова 1969.
- KUHN, ANN, *Das Wertproblem in den Frühwerken Martin Heideggers und Sein und Zeit*, München, f.e., 1968.
- LEARY, LEWIS, *The Autobiography of Benjamin Franklin*, New York, Collier Books, 1966.
- LEIMBERG, INGE, *Untersuchungen zu Shakespeares Zeitvorstellung als ein Beitrag zur Interpretation der Tragödien*, Kölner Universitäts-Verlag, 1961.
- LINK, FRANZ, H., *Die Erzählkunst Nathaniel Hawthornes*, Heidelberg, Carl Winter, Universitäts Verlag, 1962.
- МАРТЫНЕЦ, М., *Горький и детская литература*, Черновицкий Государственный Университет, 1968.
- MAYER, GERHART, *Die geistige Entwicklung Wilhelm Raabes*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1960.
- MC. PEEK, JAMES, *The Black Book of Knaves and Unthrifts*, The University of Connecticut, 1969.
- MEIKLE, JOHN, J. M. D., *English Literature*, London, Meiklejohn and Holden, 1908.
- MEYNELL, ALICE, *Prose and Poetry*, London, Jonathan Cape, 1930.
- * * *, *Modern Essays in English*, Toronto, Little Brown and Co., 1966.
- MONTGOMERY, ELEANOR, *Can Psychology Help?* London, Rich and Cowan, 1938.
- NEHRING, ALFONS, *Sprachzeichen und Sprechakte*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1963.
- NELSON, LEONARD, *Fortschritte und Rückschritte der Philosophie*, Verlag Öffentliches Leben, 1962.
- * * *, *Notable Short Stories of Today*, New York, Harper and Brothers Publishers, 1929.
- * * *, *Образ В. И. Ленина в литературе и искусстве*, Черновицкий Государственный Университет, 1969.
- OPITZ, MARTIN, *Weltliche Poemata*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1967.
- PASTERNAK, BORIS, *Letters to Georgian Friends*, New York, A Helen and Kurt Wolff Book Harcourt, 1968.
- PEERS, ALLISON, „New“ Tongues, London, f. e., 1945.
- PERRINE, LAURENCE, *Sound and Sense*, New York, Harcourt Brace and World, 1956.
- POPE, ALEXANDER, *Selected Poetry and Prose*, New York, Rinehart, and Co., 1954.
- POPE, ALEXANDER, *The Iliad of Homer*, London, Grant Richards, 1903.

- PRÉPOSIET, JEAN, *Spinoza et la liberté des hommes*, Paris, Gallimard, 1967.
- * * *, *Проблемы моделирования языка*, Тартуского Государственного Университета, 1969.
- RAND, EARL, *The Syntax of Mandarin Interrogatives*, University of California, Press Berkeley and Los Angeles, 1969.
- RIDLEY, M. R., *Studies in Three Literatures*, London, J. M. Dent and Sons, 1962.
- ROSETTI, W. M., *Life of John Keats*, London, f. e., 1887.
- * * *, *Русская литература 1870—1890 годов*, Свердловск, Унив. Им. А. М. Горького 1969.
- SAPIR, EDWARD, HOIJER, HARRY, *The Phonology and Morphology of the Navaho Language*, University of California Publications 1967.
- SASSOON, SIEGFRIED, *Meredith*, London, Richard Clay and Co., 1948.
- SCHAFER, WALTER, *Literaturbetrachtung*, Frankfurt am Main, Hirschgraben—Verlag, 1966.
- SCHOTTELIUS, JUSTUS GEORG, *Ausführliche Arbeit Von der Teutschen Haubtsprache*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1967.
- SCHRAMM, GOTTFRIED, *Namenschatz und Dichtersprache*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1957.
- SHAW, B., *Sixteen Self Sketches*, London, Constable and Co., 1949.
- SHAW, B., *Advice to a Young critic*, London, Peter Owen, 1956.
- SHERWOOD, ROBERT, *Idiot's Delight*, London, William Heinemann, 1938.
- STEINBECK, JOHN, *America and Americans*, New York, f. e., 1968.
- STEINER, GEORGE, *Language and silence*, Atheneum New York, 1967.
- STEVENSON, ROBERT LOUIS, *Treasure Island*, Cambridge, Book Company, 1968.
- STEVENSON, ROBERT LOUIS, *Kidnapped*, Cambridge Book Company, 1968.
- STOUT, G. F.; CAMB, M. A.; OXON M. A.; ABERDEEN, L. L. D., *A Manual of Psychology*, London, University Correspondence College Press, 1901.
- ШАРОЙКО, *Структура диалогической речи в произведениях советской прозы*, Одесса, Университета им. Мечникова, 1969.
- TANSLEY, A. G., *The New Psychology and its Relation to life*, London, Allen and Unwin 1922.
- TENNYSON, ALFRED, *Becket*, London, Macmillan and Co., 1884.
- TENNYSON, ALFRED, *Demeter and other Poems*, London, Macmillan, 1889.
- TERMAN, LEWIS, *The Measurement of intelligence*, London, Calcutta, Sydney, George Hanap and Co., 1919.
- * * *, *The Book of Knowledge, The Children's Encyclopedia*, New York, Grolier, f.a.
- * * *, *The Chief American prose Writers*, Boston, Houghton, Mifflin Company, 1916.
- THOMAS, HENRY; THOMAS, DANA, *Living biographies of Great Poets*, New York, Blue Ribbon Books, 1946.
- THORNDIKE, ED., *The Elements of Psychology*, New York, A. S. Seiler, 1917.
- THOULESS, ROBERT, *General and social Psychology*, London, University Tutorial Press, 1944.
- TRILLING, LIONEL, *The experience of Literature*, New York, Doubleday, 1967.
- * * *, *Труды Иркутского государственного университета им. А. А. Жданова*, 1968.
- TWAIN, MARK, *Adventures of Huckleberry Finn*, Cambridge Book Company, 1968.
- TWAIN, MARK, *The Adventures of Tom Sawyer*, Cambridge Book Company, 1968.
- TYLER, STEPHEN, *Koya, An Outline Grammar, Gammu Dialect*, University of California, Press Berkeley and Los Angeles, f.a.
- UNGER, HANS—JOACHIM, *Die Literatur der Camargue*, München, f.e. 1969.
- * * *, *Вопросы славянского языкознания*, Издательство Саратовского Университета, 1968.
- * * *, *Вопросы стилистики*, Издательство Саратовского Университета, 1969.
- * * *, *Вопросы Финно-угорской филологии*, Издательство Ленинградского Университета, 1969.

WAPNEWSKI, PETER, *Wolframs Parzival*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1955.

WERNHAM, JAMES, *Two Russian Thinkers*, University of Toronto Press, f.a.

WILLIAMS, EDWIN, *Technical and scientific French*, Boston, Heath and Co., 1926.

WORDSWORTH, W., *The Poetical Works*, Oxford University Press, 1923.

Reviste

Acta Antiqua et Archeologica (Szeged), t. XII (1968).

Acta Ethnographica (Budapest), XVII (1968) fasc. 3—4; XVIII (1969), fasc. 1—3, 4.

Acta linguistica (Budapest), t. XIX (1969), fasc. 1—2, 3—4.

Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et Historica, fasc. 1, 2, 3, 4, 5 (1968); fasc. 1, 2, 3, (1969).

Acta Universitatis Debreceniensis, Seria Marxistica-Leninistica, t. XV (1969), s. I, nr. 1.

Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica Historica, XXVIII (1970), nr. 56; Supplementum 8, 10, (1969).

Aevum, Rassegna di Scienze Storiche — Linguistiche — Filologiche (Milano), XLIII (1969) fasc. I, II, III, —IV, V—VI.

Alpes Orientales (Ljubljana), V (1969).

Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines d'Aix, t. XLV (1968); t. XLVI (1969).

Annales de l'Université de Paris, (1937), an. 12, nr. 4; (1968), nr. 3—4.

Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis, Sectio Philologica t. VIII (1968); t. VII (1967).

Annali della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università Statale di Milano, vol. XXII (1969), fasc. I—II, III.

Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia, (Napoli), XII (1967).

Annuaire de la Faculté de philosophie à Novi Sad, Kniga XI (1968), nr. 1, 2.

Archéo—civilisation (Paris, 1968, nr. 5—6.

Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, Jg. 120, Band 206, Heft 1 2, 3, 4, 5, 6.

Archivum (Ovideo), t. XVIII (1968).

Arrabona (Győr), 1969, nr. 11.

Atti della Accademia Nazionale dei Lincei (Roma), vol. XIII (1968), ser. III, fasc. 7; vol. XIV (1969), ser. VIII, fasc. 1, 2.

Bibliografja Kombetare a Republikes Populare të Shgiperise (Tirana) X (1969), nr. 1, 2, 3; IX (1969), nr. 1—10.

Bibliographie du Québec, 1969, nr. 1, 2, 3, 4.

Boletín de filología (Santiago), t. XX (1968).

Bulletin annuel (Genève), 1968, nr. 11.

Bulletin de l'Association Guillaume Budé, quatrième série (Paris), 1969, nr. 1, 2, 3, 4.

Bulletin des Jeunes Romanistes (Strasbourg), 1969, nr. 16.

Central Europe Journal, vol. XVII, 1969, nr. 3, 4, 5, 6, 7—8, 9.

Communications, 1969, nr. 13, 14.

Computational linguistics (Budapest), VII, 1968.

Cuadernos de filología, 1968, nr. 2.

Dania Polyglotta (Copenhaga), vol. 24 (1968).

Demos (Desden), Jg. 9 (1968), nr. 2; Jg. 10 (1969) nr. 2, 3.

Deutsch als Fremdsprache (Leipzig) Jg. 6 (1969), nr. 1, 2, 3, 4, 5, 6.

Deutsches Jahrbuch für Volkskunde (Berlin), 15 (1969), Teil I.

English (Literature, Criticism, Teaching), (1966) vol. XVI, nr. 91.

Études des Lettres (Lausanne), série III, t. 2 (1969), nr. 2, 3, 4, t. 3 (1970), nr. 1.

Études Germaniques (Paris), 24 (1969), nr. 1, 2, 4.

Euphorion, Band 63 (1969), Heft 1—2, 3, 4.

Forum For Modern Language, vol. I (1965), nr. 1; vol. III (1967), nr. 2; vol. IV (1968), nr. 1, 2, 3, 4; vol. V (1969), nr. 1, 2, 3, 4; vol. VI (1970), nr. 1.

Fremdsprachen, 1966, nr. 4, 1967, nr. 1, 2.

French Studies, vol. XVIII (1964), nr. 1.

- Glasnik Zemaljskog Muzeja i Hercegovine u Sarajevu*, t. XXII (1967); t. XXIII, (1968).
- Hessische Blätter für Volkskunde* (Marburg), 60 (1969).
- Jahrbuch für Volksliedforschung*, Jg. XIV (1969).
- Les Etudes Classiques*, Revue trimestrielle (Namur), t. XXXVIII (1970), nr. 1.
- Leuvense Bijdragen*, Tijdschrift voor Moderne Filologie (Leuven), Jg. 57, (1968), nr. 3, 4; Jg. 58 (1969), nr. 1—2, 3, 4.
- Lingua e stile* (Bologna), IV (1969), nr. 1, 2, 3.
- Literatura Ludowa* (Wrocław), IV (1960, nr. 1, 2—3, 4—5, 6; V (1961), nr. 1—2, 4—6; VI, (1962), nr. 1—2, 3, 4—6; VII (1963), nr. 1, 2—3, 4; X (1966), nr. 4—6; XI (1967), nr. 1—3.
- Lud Organ Polskiego Towarzystwa* (Wrocław), t. LII (1968).
- Magyar Folyóiratok Repertoriuma* (Budapest), (1967) index alfabetic; (1968), füzet 19—24; (1969) füzet 1—9, 10, 11, 12—13, 14—24; (1970), füzet 1, 2.
- Magyar Könyvszemle* (Budapest) 84 (1968), nr. 4; 85 (1969), nr. 1, 2, 3, 4.
- Magyar Nemzeti bibliográfia* (Budapest), (1968), füzet 19—24; (1969) füzet, 1—24; (1970), füzet, 1, 2, 3.
- Magyar nyelvjárasok* (Debrecen), XV (1969).
- Material und Nachrichten Dienst der Gewerkschaft Erziehung und Wissenschaft*, Jg. 20 (1969), nr. 132.
- Mitteilungen der Südosteuropa — Gesellschaft*, Jg. 9 (1969), nr. 1—2.
- Modern Philology* (Chicago) vol. 64 (1966), nr. 1, 2, 3, 4; vol. 64 (1967), nr. 3, 4; vol. 66 (1969), nr. 3, 4; vol. 67 (1969), nr. 2.
- Moderna Sprak*, (1967), vol. 61, nr. 3.
- Néprajzi értesítő* (Budapest), L (1968).
- Neophilologische Mitteilungen* (Helsinki), LXX (1969), nr. 2, 3, 4.
- Norodna umjetnost* (Zagreb) (1967—1968), k. 5—6.
- Objets et Mondes*, La Revue du Musée de l'homme (Paris), t. IX (1969), fasc. 1, 2, 3, 4.
- Occasional Papers* (Essex), (1969) nr. 4, 5.
- Osterreichische Zeitschrift für Volkskunde*, Neue Serie, (Wien), XXIII (1969), Heft 2, 3—4; XXIV (1970), Heft 1.
- Ostpädagogik*, Mitteilungen der Deutschen Pestalozzi Gesellschaft, Jg. 12 (1965), nr. 2.
- Philologica Pragensia*, Casopis pro Moderni Filologii, 11 (1968), nr. 4; 12 (1969), nr. 1, 2, 3, 4.
- Rad Vojvodjanskih muzeja* (Novi Sad), (1965), nr. 14.
- Restaurator* (Copenhaga), (1969), vol. I, nr. 2.
- Revista de Literaturas Modernas* (Mendoza), (1969), nr. 8.
- Revue des Langues Romanes* (Montpellier), t. LXXVIII (1968); t. LXXVIII (1969), fasc. 1, 2.
- Revue de l'Université de Bruxelles*, Nouvelle série, 21 (1969), nr. 2—3, 4, 5; 22 (1970), nr. 1—2.
- Romanica Gandensia* (Gand) t. XII (1969).
- Romanische Forschungen*, Band 80 (1968), Heft, 4; Band 81, (1969), Heft, 1—2, 3, 4.
- Sbornik Filozofickej Faculty University Komenského* (Bratislava), XVIII (1966); XIX (1967).
- Sbornik Filozofskog Fakulteta*, VIII (1964), nr. 1, 2; IX (1966), nr. 2; IX (1967), nr. 1; X (1967), nr. 2; X (1968) nr. 1.
- Sbornik pedagogickej faculty Nitre*, Spolocenské Vedy (jazyk, literatura), VII (1965), IX (1966).
- Sbornik za filologiju i lingvistiku* (Novi Sad), XI (1968); XII, (1969).
- Slavisticna revija* (Ljubljana), XVII (1969), nr. 1.
- Slovo* (Zagreb), (1969), nr. 18—19.
- Studia Albanica* (Tirana), V (1968), nr. 2; VI (1969), nr. 1.
- Studia Litteraria* (Debrecen), t. VI (1968).
- Studia Neophilologica* (Lund), XLI (1969), nr. 1.
- Studia Neophilologica* (Uppsala), vol. XL (1968), nr. 2; vol. XLI (1969), nr. 1, 2.
- Studime Filologjike* (Tirana), XXII (1968), nr. 3, 4; XXIII (1969), nr. 1, 2, 3.

- Sot la Nape*, Bolletino trimestrale della SFF (Udine), XXI (1969), nr. 1—2, 3.
Tel quel (Paris), (1969), nr. 36, 37, 38, 39.
The Canadian Journal of Linguistics, (1962), nr. 8, 1.
The Incorporated Linguist, (London), vol. 8 (1969), nr. 3, 4; vol. 9 (1970), nr. 1.
The Reading Teacher, (1964), vol. 18, nr. 3; (1965), vol. 18, nr. 7; (1965) vol. 19, nr. 1.
The Researches in Management and Accounting (Tokyo), (1968), nr. 1.
The review of english studies (London), (1955), vol. VI, nr. 21, 23, 24; vol. VII (1956), nr. 26; vol. VIII (1957), nr. 29, 30.
The Review of Takushoku University (Tokyo), (1968), nr. 61, 62, 63, (1969), nr. 3.
The Slavonic and East European Review (London), vol. 47 (1969), nr. 109; vol. XLVIII, (1970), nr. 110, 111.
Вестник Московского Университета, (Москва) nr. 1,2 (1970).
Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich Schiller — Universität, (Jena) 17 (1968), Heft, 2, 3, 4; 18 (1969), Heft. 1.
Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl Marx — Universität, (Leipzig), Jg. 17 (1968), Heft, 1, 2—3, 4, 5; Jg. 18 (1969), Heft. 1.
Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin Luther — Universität, (Halle), XVII (1968), nr. 5, 6; XVIII (1969), nr. 1, 2, 3.
Wissenschaftliche Zeitschrift Pädagogisches Institut Dresden, 2, (1968), Heft 3; 3 (1969), Heft. 1.
Wissenschaftliche Zeitschrift der Pädagogischen Hochschule Potsdam, Jg. 12 (1968), Heft 3, 4; Jg. 13 (1969), Heft. 2.
Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock, Jg. XVII (1968) Heft 1, 2—3, 4, 5—6.
Zeitschrift für Balkanologie (Berlin), Jg. VI (1968), Heft 1, 2.
Zeitschrift für Deutsches Altertum und deutsche Literatur, Band XCVIII (1969), Heft, 1, 2, 3, 4.
Zeitschrift für experimentelle und angewandte Psychologie, Band XV (1968), Heft 1—4.
Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Band LXXIX (1969), Heft 1, 2, 3, 4.

ERATA

<i>pag.</i>	<i>rîndul</i>	<i>în loc de :</i>	<i>se va citi :</i>
32	13 de sus	dorul	darul
34	10 de sus	Streianu	Streinu
35	5 de jos	croniuqe	cronique
35	5 de jos	de	se
50	9 de sus	oncept	concept
83	15 de sus	atribuite	attribute
90	12 de jos	sqsème	système
123	4 de sus	revlearea	relevarea
197	10 de sus	regulte	regulate
242	10 de jos	nuamță	nuanță
250	22 de sus	afimă	afirmă

Analele de filologie

I.P.B.T. — 1531/1970

77

1911-1912

1911

Tiparul executat sub comanda nr. 1531 la Întreprinderea Poligrafică Banat
Republica Socialistă România.

40556